**ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES**

# LA VIE COMME PARCOURS: les marionnettistes dans le métro parisien. Des groupes en mouvement dans les espaces de circulation.

**Diplôme d'Etudes Approfondies**

**par**

**Carlos CARBONELL**

**Directeur d'études: Marc AUGÉ**

**1998**

«L'homme est condamné à regarder le monde par les étroits orifices de sa caverne.»

WILLIAM BLAKE

«No le muestres al mundo los dolores del parto; muéstrales el hijo.»

INDIRA GANDHI

## AVANT-PROPOS

Il me faut, pour raconter le parcours qui m'a amené à faire connaissance de mon terrain, évoquer les jours d'hiver qui apparaissent déjà un peu lointains. Je suis arrivé à Paris avec l'idée de contacter les Colombiens qui y habitent et connaître les itinéraires et les lieux qu'ils fréquentent, ainsi que leur expérience en tant qu'étrangers. Mon intérêt consistait à analyser comment ils inscrivent leurs traces ou créent leurs imaginaires par rapport à l'espace urbain.

En même temps, j'ai été attiré depuis longtemps par les gens qui vivent leur vie ou exercent leur métier hors de l'ordre administratif et social de la ville qu'ils habitent, en créant de nouvelles formes de convivialité. Je pense à Paris, mais je pense surtout à Bogota, ma ville de provenance, où ce phénomène a pris des dimensions déconcertantes. «L'emploi informel» (*trabajo informal*) représente environ 40 pour cent de la population du pays qui survie grâce au *rebusque* (mot pour laquelle on a désigné l'action, en quelque sorte ingénieuse, de trouver soi-même une stratégie de dépannage économique). Les activités sont diverses: depuis la petite fille qui vend bonbons et cigarettes aux feux rouges, jusqu'aux grands réseaux de trafic de drogue répandus dans l'ensemble de la planète. Dans les villes, les vendeurs «ambulants» (que ne sont plus itinérants, mais au contraire, ont réussi à territorialiser par l'habitude quelques secteurs de l'espace public, et leurs déplacements sont plutôt déterminés par les *barridas*[1] policières qui n'ont pas réussies à résoudre le problème), les *recicladores* (véritables nomades de la ville, qui se déplacent d'un côté à l'autre du réseau urbain pour ramasser les ordures recyclables - papier, carton, verre, bouteilles - et vendre leurs trouvailles à petits prix dans les dépôts) et les artistes qui montent dans les bus et *busetas* - il n'y a pas de métro - pour chanter ou jouer en attendant quelques pièces.

Les premiers jours à Paris j'ai vu quelques manifestations de ce type, surtout dans les lieux les plus fréquentés par le tourisme: vendeurs de souvenirs et petites babioles au Trocadéro, Montmartre, Versailles… Ainsi que des vendeurs de fruits dans les couloirs du métro où à la sortie de la station; des artistes (peintres de paysages à la bombe à côté du Louvre ou à Saint Michel), des mimes, des musiciens dans les couloirs ou les wagons du métro ou du R.E.R. Mais ce qui m'a étonné le plus a été le fait de constater que la plupart d'entre eux sont des étrangers qui cherchent un moyen de subsistance dans la ville. On m'a raconté avant mon voyage qu'ils sont plutôt des véritables artistes jeunes qui viennent s'installer à Paris et qui peuvent gagner quelques sous pour survivre en faisant ce qu'ils savent faire. Mais après les changements géopolitiques et la situation général de l'économie, on peut observer l'apparition d'un phénomène croissant qui fait

[1] Actions qui consistent à déplacer les vendeurs des espaces publics.

présence dans l'espace public et, surtout, dans les espaces de flux et de circulation. La police est attentive et cherche toujours à se défaire des «intrus» (Je me rappelle de deux scènes que j'ai observées dans les deux premières semaines de mon séjour: un policier courant derrière un vendeur africain de souvenirs à Trocadéro et deux autres qui demandaient à un maghrébin d'arrêter la vente de ses fruits à-côté du métro Belleville). Le terme est adéquat: l'entrée clandestine dans le pays se poursuit par le phénomène d'intrusion dans des espaces qui n'ont pas été conçus pour les activités qui s'y déroulent malgré les interdictions. Ces étrangers mettent mal à l'aise, gênent une partie de la population et surtout les «gardiens de l'ordre». En effet, la plupart des gens dédiés à ce type d'activités sont «sans papiers» ou clandestins. S'ils ont des papiers, s'ils ont réussi à obtenir une situation légale en France, c'est le résultat d'un long parcours, mêlé d'espoirs, de rêves et de luttes pour se faire une place dans un milieu hostile.

Un des jours de cet hiver j'ai fait connaissance avec Marion, étudiante à l'École qui m'a parlé pour la première fois des marionnettistes. Son ami lui-même (Lucas Ospina) est Colombien, a été marionnettiste dans le métro et est maintenant dédié à la réalisation de films documentaires et à la promotion de la musique afro-colombienne. Je leur ai rendu visite et ils m'ont raconté des histoires à propos de ce métier. Ils m'ont donné aussi les numéros de téléphone de quelques marionnettistes qui sont encore en activité.

Le premier marionnettiste qui est apparu sur les lignes du métro est Horacio Peralta, un homme de théâtre argentin qui a inventé un système pour adapter les marionnettes à l'espace du wagon. Depuis vingt ans, et à partir de là plusieurs personnes qui, ayant ou non exercé une activité artistique, sont devenus marionnettistes pour gagner un peu d'argent et satisfaire leur volonté de permanence dans la ville. Au cours des années, les personnages, les numéros et les styles ont changé, mais la technique et les éléments utilisés pour le spectacle sont restés les mêmes. La plupart des manipulateurs de marionnettes dans les lignes de métro sont argentins et colombiens. Cela m'a surpris et, pour la recherche que je voulais effectuer, était assez captivant. Petit à petit, je me suis mis en contact avec la plupart des marionnettistes qui travaillent actuellement sur les lignes, et les noms de «Termi», Germán, Oscar, Jaime, Diana, Blanca, «Chala», Guillermo, Mario et Freddy me sont devenus familiers. Chacun d'eux a vécu sa propre histoire, plus ou moins émouvante, et toujours teintée d'un extraordinaire élan vital. C'est précisément cet esprit courageux et ces rêves qui les maintiennent dans un milieu difficile comme celui du métro, caractérisé par l'hostilité et la lourdeur de l'ambiance.

L'expérience avec les marionnettistes m'a fait réfléchir sur toute une série d'aspects liés à l'activité ethnologique: le métro est un espace de circulation utilisé chaque jour par un grand nombre de personnes, dans lequel chacun inscrit ses propres traces et garde ses propres souvenirs. Tout passager du métro crée une géographie imaginaire, associé a ses points de référence dans la ville. Mais les parcours sont presque toujours individuels, et le contact avec les autres passagers est limité. Les marionnettistes ont inscrit (on pourrait dire «institué») une série de parcours acceptés et partagés par tous, et définis par les contraintes spatiales propres à l'activité. Mais, dans la mesure où cette

activité est une stratégie pour attirer l'attention des passagers et faire d'eux l'objet d'un échange, les itinéraires des marionnettistes sont dessinés aussi par les parcours des habitants (ou les visiteurs) de la ville et leurs points de référence respectifs.

C'est justement cette interaction avec l'espace et l'altérité qui nous permet de saisir les traits caractéristiques d'un groupe qui n'a aucun appareil ni aucun ordre préétabli, qui se situe «hors de la loi», qui agit dans un espace de flux et qui, en somme, n'est pas un groupe constitué, mais un ensemble d'individus qui partagent une rhétorique spatial. Néanmoins, malgré la faiblesse des liens, l'interaction même de ces individus ajoute au récit d'espace qu'ils partagent un discours où se mettent en jeu logiques de sociabilité et de communauté observées dans leur rapport au milieu. Dans les pages suivantes, je vais analyser quels sont les éléments constitutifs d'une sociabilité comme celle des marionnettistes, vécue dans un espace de circulation.

## PREFACE

Avant d'aborder le sujet spécifique auquel nous allons faire référence, il faut se demander pourquoi les gens dédiés aux marionnettes dans le métro vivent cette histoire et quelles sont les circonstances qui les ont conduits à faire des marionnettes une pratique quotidienne.

Notre récit peut commencer ailleurs, hors de l'espace en question, dans un vieil atelier de masques près du métro Buzenval. Marion m'a donné le numéro de téléphone de Patricia Lavigne, une fabricante de masques qui faisait jadis des marionnettes pour les gens qui arrivaient à Paris avec l'intention d'y rester, mais qui n'avaient aucune possibilité de travailler. C'était l'époque de Miterrand, quand les restrictions d'entrée pour les immigrants et les lois dans les domaines du travail et social étaient plus souples. Une vague de jeunes hommes de diverses provenances qui voulaient accomplir le rêve d'habiter dans une ville par laquelle ils étaient attirés du fait des mythes et des promesses qu'elle véhiculait, demeuraient dans l'atelier pendant un certain temps, nécessaire pour arranger leurs affaires et aller vers des chemins nouveaux.

Je suis arrivé à cet endroit, situé dans un des vieux bâtiments d'une impasse désolée. Patricia a ouvert la porte et nous sommes montés au premier étage, où elle avait installé ses outils. Pendant qu'elle travaillait à un de ses masques, elle me racontait quelques histoires des personnages dont j'avait comme référence les noms que Marion et Lucas m'avaient donné: Jaca, Libardo, «El Negro»,… Les premières années ont été très agréables pour les marionnettistes; l'ambiance était plutôt bohème, les rapports entre les artistes du métro (musiciens, marionnettistes, etc.) étaient cordiaux, tout le monde se connaissait et il y avait du travail pour tous. En plus, il n'y avait presque pas des restrictions policières et l'activité était très lucrative. Dans l'atelier, on habitait comme en communauté: tout le monde partageait les lieux et il y avait de la solidarité entre les uns et les autres. Néanmoins, le lieu était un lieu de passage: la plupart d'entre eux n'avaient pas défini une situation légale en France et vivaient en clandestinité. Presque tous arrivaient à s'établir et ils n'avaient pas de problèmes avec la justice. Mais quelques-uns n'avaient pas de chance et étaient renvoyés chez eux.

Tout ceci appartient au passé. Il y a longtemps que le dernier marionnettiste est parti, et le bâtiment risque d'être démoli. Patricia m'a fait remarquer que toutes ses affaires étaient emballées, prêtes pour le déménagement qui pouvait survenir à tout moment. Le lieu transitoire d'une fraternité éphémère est aussi proche de disparaître. Seuls les personnages qui racontent cette expérience restent quelque part comme témoignage vivant pour une archéologie de la ville.

Pour ce travail, cette histoire est importante dans la mesure où elle illustre bien la situation vécue par les marionnettistes jusqu'à aujourd'hui. Bien que les circonstances aient changé, toutes les histoires de vie des marionnettistes coïncident dans les difficultés d'insertion aux nouvelles conditions imposées par le milieu urbain, et de leur situation en tant qu'étrangers.

L'expérience dans le métro est le résultat d'un parcours de vie volontairement assumé, où se mêlent les logiques de l'immigration et l'exclusion. «Le terme 'immigré' est porteur de stéréotypes, qui marquent la distance sociale et la différence culturelle. La relation d'altérité est entendue comme une relation inégale à la société d'accueil, majoritaire et dominante, et comme une rupture avec le milieu d'origine, un déracinement.»[2] L'étranger qui vient pour rester, et surtout le sans papiers, arrive dans une situation où il est dépourvu d'éléments pour s'insérer dans le pays d'accueil. Sur le plan social, tous les liens qu'il avait constitués dans son pays de provenance sont absents, sauf les amis et les parents éventuels ou la solidarité d'origine qui peut être un appui dans un moment donné. Malgré tout, le processus pour arriver à se faire une place dans la société réceptrice est longue et n'est pas exempte d'inconvénients. La situation de départ pour l'étranger est, ainsi, une situation de «marginalité». Mais cette perception ne doit pas être prise dans le sens négative d'anomie: «Pour la sociologie classique, l'anomie désigne le vide social, mais pour la sociologie moderne, l'anomie contient l'idée d'un ferment social ou d'une recomposition potentielle.»[3] La volonté de l'individu qui arrive dans un pays étranger est de chercher des mécanismes ou des formules pour s'intégrer au milieu. «Qu'est-ce qu'il faut faire?» «Où est-ce qu'il faut aller?». Dans plusieurs cas, l'individu n'est pas tout seul, et il peut s'appuyer sur son réseau. Dans des communautés ethniques plus constituées, il trouvera un appui plus fermé. Mais pour ceux qui n'appartiennent pas à un tel groupe, la constitution d'une socialité s'effectue ailleurs, et la recherche de modes de survie est généralement réalisée en dehors des cercles sociaux traditionnels. «Nous vivons au sein d'une 'nébuleuse affectuelle', nous exprimons une 'socialité élective', par des références, quelques fois fugaces, à toute une série de groupes, de clans, de tribus. La disparition des cercles d'appartenance obligés crée une nouvelle obligation, qui est pour chacun d'entreprendre soi-même les formes de son insertion sociale.»[4]

Ainsi, le métier de marionnettiste n'est pas simplement une ruse effectuée dans un espace particulier. C'est une stratégie pour s'insérer dans un milieu que ne leur donne pas la possibilité d'effectuer une intégration économique (accès à l'emploi) et une

---

[2] Costa-Lascoux, Jacqueline, "Immigration: de l'exil à l'exclusion?", in Paugam, Serge, *L'exclusion: l'état des savoirs*, Editions La Découverte, Paris, 1996, p. 159.
[3] Xiberras, Martine, *Les théories de l'exclusion*, Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p. 129.
[4] Foucauld, Jean-Baptiste et Piveteaud, Denis, *Une société en quête de sens*, Editions Edile Jacob, Paris, 1995, p. 70.

affiliation sociale (appartenance à un collectif), les deux éléments définitionnels de l'exclusion.[5]

Tous les marionnettistes, sans exception, ont commencé à exercer leur métier sans avoir des papiers pour rester dans le pays ou, tout au moins, sans avoir l'autorisation de travailler. Au fur et à mesure que leur séjour se prolongeait, quelques-uns ont recomposé une vie sociale et achevé le statut de citoyens. Mais leur rapport à la société d'accueil est toujours un rapport de convenance, où la dimension symbolique et d'appartenance au nouveau pays est toujours laissé de côté*: «j'ai déjà les papiers, donc les contrôleurs ne peuvent pas m'embêter»* (Germán). La plupart d'entre eux continuent avec les marionnettes après avoir reçus leurs papiers, soit par habitude, soit parce qu'ils n'ont pas réussi à trouver un autre travail, soit par les contraintes de diverses activités qui les empêchent de faire quelque chose de différent.

Mais à ces raisons s'ajoute un sentiment et un désir de liberté par rapport aux liens sociaux institués, manifeste dans plusieurs dimensions de leurs vies: *«moi, je ne pourrais pas me mettre à travailler huit heures dans un bureau»* (Chala); *«dans le métro, tu es responsable de toi-même. Si tu veux venir, tu viens, si non, tu restes chez toi»* (Jaime); *«quand tu est marionnettiste, tu es ton patron; tu t'imposes tes horaires et ta discipline»* (Jaime). La jeunesse même des marionnettistes - aucun d'eux n'a plus de 35 ans - les a poussés à connaître un milieu étrange et à assumer le défi de s'y intégrer. Le déracinement est, alors, une attitude vitale, que s'exprime aussi dans la volonté de quitter le pays et d'assumer une vie nouvelle*: «J'avais un boulot stable en Colombie, mais je voulais voyager. Je voulais profiter de ma jeunesse. J'avais 24 ans, à peu près, donc que je voulais faire quelque chose de différent. C'est l'esprit d'aventure qui m'a poussé.»* (Jaime). «[J'ai pris la décision de voyager à Paris] *parce que j'en avais marre de Bogota, de mes amis, de tout. Il n'y avait pas d'argent, le salaire n'était pas bon, et de toute façon je voulais changer.»* (Germán). On peut trouver des manifestations similaires par rapport à la vie privée.

La relation distante avec les appareils institutionnels et les liens sociaux prédéterminés ou «originelles», ainsi que la volonté de gérer sa propre vie, ne nous permettent pas de parler des marionnettistes en tant que groupe social constitué. Il n'existe aucune structure, aucune organisation, aucun système, aucune règle d'entrée. Le contexte même de sa présence dans la ville et la nature de leur activité retiennent toute intention d'achever un statut légitime. Est-ce que les marionnettistes peuvent être considérés, alors, comme quelque chose d'autre qu'un ensemble d'individus?

Mary Douglas fait référence à ce qu'elle appelle les «groupes latents», terme par lequel elle définie «l'ensemble de conditions nécessaires pour qu'un agrégat d'êtres humains se transforme dans un groupe constitué. La première condition décrit la nécessité pour les membres du groupe latent d'atteindre une pratique collective. C'est dans 'l'agir en commun' que les membres du groupe peuvent accéder à un premier degré de solidarité.

[5] Ibid., p. 12.

La deuxième condition souligne l'apparition des croyances et des sentiments communs. C'est à partir d'un consensus sur un point et dans l'agir collectif que le groupe peut constituer une conscience collective.»[6]

Le fait de vivre une expérience d'une façon subjective ou individuelle n'empêche pas l'existence des points de référence communs et d'un code ou un discours qu'un groupe a élaboré autour de cette expérience partagé. Les questions posées sont les suivantes: quel est le discours en vertu duquel les marionnettistes mettent en jeu leur sociabilité et dans quelles circonstances il se produit? En quoi consiste la pratique des marionnettistes dans l'espace du métro et comment elle s'inscrit dans les lieux divers qui composent son ensemble?

Mon devoir comme ethnologue est de rendre compte des différents récits qui sont mêlés dans le terrain que j'ai choisi. D'abord, un récit d'espace commun, produit, reproduit et recréé par les marionnettistes pendant le temps où ils vivaient l'expérience du métro. Ensuite, le discours qui a été élaboré par rapport au récit d'espace et qui préfigure une conscience de groupe. Enfin, les histoires de vie de chaque marionnettiste, en tant que témoignages indissociables d'un présent vécu comme la conséquence d'un passé et la perspective d'un avenir.

Pour mieux rendre compte de l'observation que j'ai effectuée, je veux aussi proposer une stratégie narrative qui est le résultat d'une série des réflexions surgis au contact du terrain. Je laisserai parler le récit avant d'exposer les points qui m'ont amené à choisir cette forme de présentation des résultats de ma recherche.

[6] Mary Douglas: in Xiberras, op. cit., p. 145.

# INTRODUCTION

Moi. *Un* marionnettiste. Le métro. Un marionnettiste *dans* le métro de Paris. *Les* marionnettistes. Moi et les marionnettistes. Moi et les marionnettistes dans le métro de Paris. Ce sont les personnages et les lieux qui composent ce mémoire.

Moi en tant qu'ethnologue, qui porte mon histoire, mes inquiétudes et mes espoirs. Quelques «autres» que j'ai connus, d'abord dans la spécificité de leur métier, puis dans l'intimité de leurs vies. Le métro comme espace, comme lieu pratiqué, comme la configuration d'une série d'objets inertes et de signes, codes et normes qui ne serviraient à rien, qui ne *seraient* rien sans la présence omnisciente des êtres qui les animent et leur donnent un sens.

Les marionnettistes sont créateurs, fondateurs. Fondateurs parce qu'ils instaurent un style singulier d'animation des lieux et créateurs parce qu'ils proposent un corps inédit des signes et des images. Au cours de leur activité, ils effectuent une double animation: celle de l'espace du wagon et celle des poupées-objets. Mais ils ne sont toujours marionnettistes: ils sont aussi passagers, rêveurs, habitants de la ville, êtres humains avec leur histoire, leurs inquiétudes et leurs espoirs.

Moi aussi, en tant qu'ethnologue, je suis créateur, fondateur. Fondateur parce que j'exerce un style singulier d'animation des lieux et créateur parce que je propose un corps inédit des signes et des images. Soit à travers la description, soit à travers le discours scientifique duquel je me sers, soit à travers un récit, je suis créateur parce que j'habite dans mes fictions, parce que je suis prisonnier de la syntaxe par laquelle je réalise une composition ou une recomposition d'idées. J'anime les lieux que j'observe et je crée aussi le lieu de mes écrits.

Le métro parisien est une création, une fondation. À travers lui parlent les Autres, autres que nous ne regardons pas mais qui nous regardent, qui parfois se matérialisent dans la présence vivante d'autres autres qu'animent leurs symboles en les représentant.

Les récits suivants sont récits de solitude et de rencontres.

# CHAPITRE I

## LA CONSTITUTION D'UNE CARTE :
## approche descriptive des lieux et parcours

## 1. Contexte physique.

Le métier du marionnettiste implique un rapport physique avec son corps et son alentour. L'activité même suppose le déplacement, et pourtant une exigence d'ordre gymnastique, mais aussi un mouvement effectué dans l'enceinte du métro que trouve contraintes et possibilités matérielles. En même temps, le marionnettiste transporte avec soi l'équipement de travail, faisant de lui une extension du corps, ainsi qu'une de ses caractéristiques physiques fondamentales.

### 1.1. Description physique des marionnettistes.

(Du journal de terrain, le 11 février): *«Tout a commencé par un appel téléphonique. Lucas m'avait donné le numéro de 'Termi', un des marionnettistes colombiens dans le métro. Je l'ai appelé et nous nous sommes donnés rendez-vous à dix heures, sur le quai de la station Réaumur-Sebastopol en direction Pont de Levallois.*

*- Et comment je te reconnaîtrais?*
*- Très simple. Nous serons habillés de tee-shirts, et à cette saison ce n'est pas normal !! Moi, je suis de grande taille, brun, et j'emporterai un amplificateur et un sac. D'accord?*

*En connaissant les signes de reconnaissance, je suis parti et arrivé a l'heure prévue. 'Termi' m'avait dit qu'il y aurait d'autres marionnettistes travaillant ce jour-là. Néanmoins, seul Germán est arrivé, avec les mêmes caractéristiques: l'amplificateur à main, le sac à dos, les tennis et la chemise à manches courtes.»*

À travers l'habillement, on peut identifier plusieurs personnages du métro, au moins dans une de leurs dimensions: «celui est musulman, celle-là est camerounaise...». Les marionnettistes ne sont pas simplement des passagers: ils travaillent dans le métro. Leur costume pour travailler doit répondre au milieu et aux exigences mêmes du métier. Les marionnettistes restent dans le métro quatre ou cinq heures en moyenne. La température dans les trajets souterrains du métro est généralement plus haute que celle de la surface, l'air manque et le mouvement continuel d'une rame à l'autre ou d'une ligne à l'autre est épuisant.

L'atmosphère chaude et l'exercice exigent un costume léger. Habituellement, les marionnettistes portent des tee-shirts, mais certains préfèrent les chemises à manches longues. Pour marcher et monter les marches, les marionnettistes en général portent des chaussures de sport. Ils sont habillés avec un jean ou un jogging.

Les outils de travail sont: le sac à dos, le rideau, les marionnettes, les autres éléments du numéro, l'amplificateur, le *walkman*, le sac banane et l'objet pour ramasser les pièces.

(Du journal de terrain, le 11 février): *«Je suis monté avec 'Termi' pour regarder sa présentation. C'était la première fois que j'assistais à la présentation d'un numéro de marionnettes dans un wagon. Le sac à dos contenait le rideau, accroché aux tubes du métro avec une corde qui entoure les tubes et se relie dans ses extrêmes par des crochets. Dans les poches du rideau, les personnages prêts pour la mise en scène.»*

Le sac à dos est un élément fonctionnel: il contient d'habitude le rideau et les marionnettes pendant le déplacement du marionnettiste jusqu'à son lieu de travail du jour. Mais on peut aussi y trouver un approvisionnement en nourriture, eau, piles ou friandises à partager entre les marionnettistes pendant les instants de repos.

Le rideau fait partie du numéro. Il a un ou deux poches dans lesquelles se trouvent les marionnettes et les autres éléments du numéro. Le rideau sert au marionnettiste pour transporter les objets utilisés pendant le spectacle, pour se cacher derrière et pour agir plus librement dans la résolution de problèmes «techniques» éventuels. Mais le marionnettiste peut se servir du rideau comme d'un élément à part entière de la représentation. Quelques marionnettistes ont fait un trou dans le rideau par lequel ils sortent la poupée et jouent avec elle. Parfois, le rideau est decoré de dessins ou tissus qui embellissent la mise en scène ou créent une sorte de paysage.

Les marionnettes se constituent d'une tête fabriquée en mousse et cheveux artificiels. Le corps est un tissu qui varie d'après le costume de la marionnette et le personnage qu'elle représente. Quelques marionnettes ont un accessoire, soit un instrument musical, soit un bâton métallique pour faire bouger les mains de la poupée.

Les autres éléments du numéro divergent d'après le spectacle de chaque marionnettiste: mouchoirs, gants, microphones, animaux, peintures, fleurs…

L'amplificateur est l'autre instrument essentiel au marionnettiste. C'est avec lui qu'il produit les effets sonores et qu'il capte l'attention des passagers. Quelques-uns le portent à la main, d'autres dans un sac. C'est un outil remarquable dans son apparence physique, puisqu'il est grand et lourd. L'appareil fonctionne à piles et émet la musique du *walkman* qui lui est incorporé.

Le *walkman* est adapté a l'amplificateur par un bout de tissu fixé au bois de l'appareil ou à l'intérieur. Sur la cassette, on a enregistré la musique pour le spectacle. C'est une chanson complète ou le morceau d'une chanson qui se répète jusqu'à la fin de la cassette, pour pouvoir recommencer le spectacle sans rembobiner la bande à chaque fois.

Le sac banane sert à déposer les pièces après chaque spectacle. Finalement, l'objet pour ramasser les pièces est le trait particulier de chaque marionnettiste: il peut consister dans un sac de velours, un gant, ou des figures fabriquées en mousse (un wagon de

métro, une balle de foot, etc.). Les moins originaux utilisent simplement une boîte, une bourse ou un porte-monnaie.

### 1.2. Les marionnettistes dans l'enceinte du métro.

Le métro est un espace construit pour la circulation de personnes. Sa composition spatiale consiste dans une série de lieux hétérogènes destinés à achever une liaison de points dans la géographie de la ville afin que les gens y effectuent leurs déplacements.

Les marionnettistes travaillent dans le métro, mais la nature de leur travail est fondée sur le mouvement. Comme tous les autres individus qui travaillent *sur* les lignes, le marionnettiste bouge constamment et, pourtant, traverse au cours d'une journée les différents lieux publics qui composent l'enceinte du métro. Dans chacun des lieux ils effectuent une pratique spatiale particulière inhérente à l'exercice de leur métier ou au rôle qu'il joue dans un moment donné en tant qu'habitant de la ville.

Or, les marionnettistes dans le métro parisien « pratiquent »[7] les lieux suivants: les stations, le wagon, la rame, les quais et les guichets[8]. Les pratiques peuvent être statiques (développés dans un même lieu) ou itinérantes (créés dans l'action de traverser les lieux en les unifiant dans le récit spatial)[9]. Evidemment, les marionnettistes n'effectuent pas simplement des pratiques d'espace, mais ils observent aussi une série de comportements par rapport aux multiples autres qu'ils peuvent trouver dans un espace de circulation comme celui du métro parisien. Dans ces pratiques et ces comportements s'expriment une manière particulier d'occuper ou, plutôt, de parcourir les lieux.

## 2. Le marionnettiste comme passager.

Le premier rapport que le marionnettiste entame avec l'espace du métro consiste à se diriger vers la ligne qu'il a choisie comme lieu de travail dans un jour quelconque. Pour arriver à destination il ne prend autre chose que…le métro, évidemment. Pendant le trajet, le marionnettiste effectue les mêmes opérations que la généralité des passagers: l'entrée aux guichets, la recherche de la ligne, le déplacement vers le quai, l'entrée dans le wagon, la lecture des panneaux d'orientation… Toutes les marionnettistes achètent d'habitude la carte orange et ne transgressent pas systématiquement les obligations onéreuses liées au métro en sautant les portillons ou autre action similaire. Ils ont

---

[7] Voir les notions de "pratiques d'espace" et "opérations des usagers" dans l'oeuvre de Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Editions Gallimard, Paris, 1990.
[8] Nous n'allons pas destiner a la pratique de guichets un chapitre spécial. Les guichets sont, simplement, les lieux où les marionnettistes changent la monnaie à la fin de la journée.
[9] Le terme "lieu" est utilisé dans le texte pour désigner un "état de choses" où les individus inscrivent leurs pratiques spatiales, d'après la définition de De Certeau, (Op.cit., p. 173); pour faire référence à l'acception du terme proposé par Marc Augé (*Les non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, p. 104), on emploiera l'expression "lieu anthropologique".

besoin, comme la plupart des citadins, de se déplacer assez fréquemment et, d'autre part, ils ne souhaitent pas avoir davantage de problèmes avec les contrôleurs en dehors de leur métier.

Pendant son déplacement vers la ligne, le marionnettiste reste anonyme. Il est un passager comme les autres qui porte un sac à dos et un colis lourd à la main. Le marionnettiste joue, dans ce moment-là, le rôle d'habitant de la ville qui va travailler. Il jouit ou souffre de sa solitude et consomme sa première mise en contact avec les autres. C'est le début d'une communication tacite avec un public éventuel, une « prise de la température » qu'il essaie de traduire à travers les visages et les attitudes des passagers.

Le métro et Paris sont étroitement liés, au point qu'on pourrait dire que le métro est le miroir de la vie quotidienne de la ville. Ce qui se passe en dehors du métro affecte aussi la situation dans les lignes. Depuis les enjeux politiques de transcendance jusqu'à la situation météorologique du jour, passant par les monuments historiques et les grands événements, qui trouvent écho dans les écrans, les panneaux, les employées du réseau ou les passagers.

### 3. Le marionnettiste sur le quai. De passager à marionnettiste.

Le quai est la salle d'attente avant l'entrée de la rame, le véritable moyen de transport. Ce n'est pas un lieu de mouvement, mais la transition entre le déplacement humain autonome et le déplacement mécanique.

Parmi tous les éléments existants dans l'espace du quai (machines automatiques de boisson et garnitures, panneaux publicitaires et d'information, la signalisation vers les autres directions, le couloir), les plus significatifs pour le marionnettiste sont les sièges. Sur les sièges, le marionnettiste se repose, observe son alentour et surtout, crée l'espace de socialisation avec les autres marionnettistes pendant les pauses, les attentes du prochain train ou les rencontres occasionnelles (voir chapitre 6).

C'est la fréquentation continuelle du quai qui permet d'apercevoir tous les personnages qui affluent vers les lignes du métro pour des raisons diverses : d'abord, les utilisateurs du service, puis les clochards, les musiciens autorisés et non autorisés, les roumains (que jouent d'habitude de l'accordéon, mais parfois aussi d'autres instruments et très récemment les marionnettes), les contrôleurs, la police, l'armée, les mangeurs et les pickpockets. Tous les groupes qui stationnent dans le métro ont déjà appris a s'identifier les uns les autres d'un seul coup d'oeil. Les marionnettistes entretiennent avec chaque groupe une relation particulière (voir chapitre 6).

Le quai est le lieu où se prépare le marionnettiste pour entrer en action. Le premier geste du marionnettiste consiste à s'asseoir sur les quais et observer le mouvement de la ligne. En fonction de la disponibilité de wagons (présence d'autres travailleurs) et de

l'occasion de transgresser les normes du métro (présence de l'autorité), le marionnettiste décidera de rester ou de changer de ligne:

(Du journal de terrain, le 11 Février): *«A l'arrivée du métro, Germán s'est approché pour observer les différents wagons. Il cherchait, d'abord, les flics pour les éviter, et aussi un wagon plein et un public réceptif. C'est le premier contact du marionnettiste avec le lieu où il va faire son spectacle. L'espace est celui du wagon, mais pas tous les wagons. Il faut choisir:*

*- Non, ce wagon ne m'a pas plu !! Je vais attendre le prochain train !!»*

Quand le marionnettiste est prêt à commencer, il sort le rideau avec les marionnettes et prépare le son. Il se met le rideau plié sur le bras et prend l'amplificateur. Puis, il rentre dans le wagon.

**4. Le marionnettiste dans le wagon. Le marionnettiste comme marionnettiste.**

Le wagon est l'unité de transport; assemblées les unes aux autres, les unités composent la rame. Le wagon est une structure cubique destinée au transport des passagers. Il contient les sièges, les strapontins, les portillons d'entrée, les fenêtres, les accessoires pour les cas d'émergence et toute une série de codes, cartes, normes et signes. On y trouve aussi de la publicité accrochée au plafond et aux panneaux de ses deux extrémités. Entre les sièges se trouve le couloir par où les gens se déplacent.

Le marionnettiste entre dans le wagon avec une condition anonyme, c'est-à-dire, comme un passager quelconque. Sur le quai, il a assumé l'apparence du marionnettiste, mais c'est dans le wagon qu'il exerce véritablement son rôle.

**4.1. Rapport avec l'espace du wagon.**

Deux éléments spatiaux du wagon sont les plus significatifs pour le marionnettiste. Le couloir principal, parce que c'est le passage qu'ils parcourent pour ramasser les pièces que le public est en disposition d'offrir, ainsi que pour établir l'approche et le contact avec les passagers-occupants de la ville. En plus, parce que dans la mesure où il n'est pas encombré, le marionnettiste aura un champ visuel plus ample pour son spectacle.

Mais l'élément fondamental pour le marionnettiste (et le point différentiel de l'opération spatial dans le wagon par rapport au reste des travailleurs des lignes) sont les deux tubes parallèles situés entre les portillons des extrémités du wagon. A l'une ou l'autre paire de tubes, le marionnettiste accroche le rideau pour faire le spectacle.

*«Horacio Peralta, le premier marionnettiste du métro, il était un professionnel; il y avait longtemps qu'il était marionnettiste. Il pouvait faire fixer l'attention des spectateurs sur les*

*marionnettes sans avoir besoin de rideau. Mais il faut beaucoup d'expérience pour arriver à faire un spectacle sans rideau.* » (Termi)

Le rideau du marionnettiste est constitué d'un tissu auquel a été adapté une corde élastique avec des crochets aux deux extrémités. Le marionnettiste, en arrivant dans le wagon, laisse l'amplificateur par terre et enserre les tubes avec le rideau. Les deux crochets s'assemblent et le rideau reste étendu entre les tubes.

Les fenêtres sont également importantes pour le marionnettiste, puisque c'est à travers elles qu'il surveille la présence des autorités, et le reflet dans les vitres lui permet de voir les réactions des passagers et l'ambiance du wagon.

La stratégie du rideau est la ruse essentielle pour la présence du marionnettiste dans le wagon et détermine aussi l'occupation d'une ligne ou d'autre. Une fois le rideau accroché, le marionnettiste allume l'amplificateur et le *walkman* commence à émettre la musique.

**4.2. Le numéro.**

(Du journal de terrain, le 11 Février): *«L'action commence après le signal sonore qui indique la fermeture des portes. 'Termi' accroche le rideau, allume la musique et se prépare pour le spectacle. En mettant ses mains dans les corps inertes des marionnettes, elles prennent vie et deviennent êtres animés.*

*De l'autre côté du rideau, la monotonie et la quotidienneté de la journée est un ballot lourd pour les passagers, qui ont pris la ligne 3 pour aller au travail ou réaliser leurs activités. L'ambiance du métro, dur et hostile, ne permet pas de profiter du soleil et de la clarté qui caractérisent ces jours d'hiver. Les gens s'enferment dans leur propre corps, dans leurs préoccupations, évitant le regard et la présence de l'autre; le wagon est un espace où on pratique l'anonymat, aussi que l'indifférence.*

*Les individus qui occupent le véhicule souterrain ne remarquent la présence de 'Termi' que quand la musique est allumée. Quelques-uns, les plus proches, observent avec curiosité et étonnement les préparatifs, sans avoir le temps de repérer l'identité de la personne qui improvise le petit théâtre et fait du wagon l'objet d'une mise en scène. Les passagers deviennent spectateurs; les mains, marionnettes et médiateurs; le rideau, masque qui cache le personnage mystérieux, celui qui est derrière l'événement, celui qui 'tient les ficelles' de l'instant.»*

Le numéro est l'acte créatif de chaque marionnettiste, l'expression distinctive de son individualité. Néanmoins, il faut remarquer sur ce point que l'identité du marionnettiste reste cachée pour la plupart des spectateurs, puisque l'action d'accrocher le rideau précède celle d'annoncer aux passagers sa présence à travers la musique.

La musique inaugure l'acte communicatif que le marionnettiste propose à l'ensemble des passagers. Peut-être y en a-t-il quelques-uns qui se sont aperçus du moment de l'accrochage du rideau et des actions préalables au spectacle. Mais la musique amplifiée attire l'attention des passagers et marque le début de la représentation.

L'acte, initié par les effets sonores, est suivi par l'apparition des marionnettes. Actuellement, le spectacle consiste dans un *play-back*, c'est-à-dire, dans la dramatisation d'une représentation musicale jouée par personnages du monde du spectacle. Certains montent le numéro de marionnettes traditionnel, c'est-à-dire, racontent une histoire muette animé avec de la musique. Mais ils sont de moins en moins nombreux.[10]

### 4.3. La récolte de la gratification.

Après le spectacle survient le moment de la deuxième interaction, c'est-à-dire, la présentation de l'exécutant et la récolte de la rétribution volontaire des passagers-spectateurs. Une fois le spectacle fini, le marionnettiste éteint la musique et révèle son visage en descendant le rideau ou en le décrochant. Tout de suite, il remercie le public et traverse le couloir avec son objet de ramassage. La donation est faite en fonction des possibilités du moment, de la qualité du spectacle, et surtout, de la complaisance de la part du public de l'interaction proposée.[11]

Normalement, la rétribution consiste dans une pièce de monnaie, mais elle peut être aussi un objet concret : un bonbon, une cigarette, etc.

Mais, à côté de l'action simple de déposer l'argent dans l'objet destiné à la récolte, il y a toute une série d'expressions de type gestuelle et verbal de part et d'autre, qui constituent une approche interpersonnel importante, malgré la fugacité des rapports. Applaudissements, sourires, gestes de rejet ou indifférence, observations sur le spectacle («La musique était très forte», «Très bien, magnifique») ou encore une courte conversation.

### 4.4. Le temps du spectacle.

Le spectacle en tant que récit se déroule dans le temps même du récit et dans le temps réel qui est celui du trajet parcouru. Le numéro dure environ trois minutes, laps de temps limité par le morceau de musique choisi comme accompagnement. C'est le temps qu'il faut à la rame pour parcourir quatre stations, celle du départ comprise. Le temps du parcours entre la quatrième et la cinquième station est destiné à récolter la monnaie. Evidemment, nous présentons ici un modèle approximatif.[12]

---

[10] Un analyse de cette transition est proposé dans le chapitre III.
[11] Pour le débat autour de la proposition et l'imposition, voir le chapitre III.
[12] La rame communique seulement quatre stations entre Charles de Gaulle et Trocadéro (ligne 6) et entre Bastille et Oberkampf (ligne 5). Néanmoins, dans la ligne 6 il y a un arrêt prolongé à Kléber (voir chapitre V).

## 5. L'itinéraire du marionnettiste.

A l'autre bout du wagon, le marionnettiste remercie à nouveau et descend sur le quai d'arrivée. Après, il reprend la ligne dans le sens contraire pour renouveler son action.

Je vais appeler «itinéraire» le parcours que les marionnettistes effectuent sur les lignes pendant leurs déplacements. L'itinéraire effectué par les marionnettistes unie les lieux hétérogènes qu'on vient de décrire : le wagon, la station, les quais et la rame. Le parcours est répété plusieurs fois par le marionnettiste au cours d'une journée de travail, et il est similaire sur toutes les lignes. Cet itinéraire, en général, est le suivant:

- Accès du quai de départ au wagon (déplacement propre);
- Présentation du spectacle dans le wagon (déplacement transféré); transit d'une station à autre grâce au mouvement du train;
- Descente du wagon au quai d'arrivée (déplacement propre);
- Déplacement dans la station (déplacement propre); ce déplacement consiste à se diriger vers le quai en direction contraire pour répéter l'opération.[13]

Au terme d'un circuit, le marionnettiste peut s'asseoir sur les sièges en attendant le train suivant ou pour se reposer.

A chaque itinéraire, le marionnettiste présente un spectacle. Ils comptent la quantité des déplacements effectués par nombre de wagons; *« je fais 20 wagons le jeudi, 25 le vendredi, et petit à petit je m'habitue et le week-end je peux faire 40 ou 50 wagons par jour.»* (Jaime).

Pendant tout l'itinéraire, le mouvement ne s'arrête pas, qu'il soit autonome ou transféré. Puisqu'on parle de l'itinéraire du marionnettiste comme une union de lieux divers, le marionnettiste constitue un récit d'espace dans un non-lieu. C'est-à-dire, un non-lieu pratiqué.[14] L'itinéraire est l'unité basique de déplacement du marionnettiste, celle qui crée une véritable géographie que les marionnettistes inscrivent et partagent dans la ville.

## 6. Une géographie imaginaire.

Les itinéraires des marionnettistes créent une carte de référence que détermine leurs déplacements dans toute l'enceinte du métro. Les trajets choisis sont déterminés par les possibilités physiques, spatiales et temporelles du réseau, ainsi que pour l'affluence des passagers (spectateurs potentiels) aux trajets.

---

[13] Dans l'itinéraire entre Trocadéro et Charles de Gaulle, cette dernière opération est supprimée, puisque le train d'allée est le même que celui du retour.

[14] Pour Augé, les non-lieux sont des lieux dans les termes de De Certeau, caractérisés par leur fonction de déplacement, où les individus inscrivent également leurs propres récits.

Les critères que les marionnettistes prennent en compte pour tracer leurs itinéraires dans le métro parisien sont:

- l'espace du wagon: plus spécifiquement, la présence des deux tubes parallèles pour accrocher le rideau. Les wagons des lignes 7 et 13, ainsi que le R.E.R., n'ont pas de tubes, ce qui empêche les marionnettistes de travailler sur ces lignes. En plus, le travail sur la ligne 1 est limité par les nouveaux trains qui ont seulement un tube;
- le trajet entre une station et une autre: ils choisissent les intervalles entre deux stations importantes, pour assurer la permanence du plus grand nombre possible de passagers. Entre deux stations importantes, le mouvement des passagers est minime;
- le temps du spectacle: le numéro se prolonge pendant quatre stations, le temps juste pour faire une bonne représentation sans risque de perdre la contribution des passagers;
- de préférence, les trajets les plus fréquentés par le public le plus réceptif (touristes, jeunes, enfants...).

D'après ces critères, les itinéraires que les marionnettistes ont marqués de préférence dans l'enceinte du métro sont: Châtelet-Concorde (ligne 1), Charles de Gaulle-Villiers (ligne 2), Réaumur-Sébastopol-Opéra (ligne 3), Odéon-Montparnasse (ligne 4), Bastille-Oberkampf (ligne 5), Charles de Gaulle-Etoile-Trocadéro (ligne 6), Denfert-Place d'Italie (ligne 6) et Concorde-Sèvres-Babylone (ligne 12).

Les marionnettistes se situent dans la carte du métro d'après la ligne où l'itinéraire est situé. « Aujourd'hui, nous allons travailler sur la ligne 4 », c'est-à-dire, sur le trajet qui unie Odéon et Montparnasse-Bienvenüe. Occasionnellement, ils prennent d'autres trajets comme Sèvres-Babylone-Montparnasse-Bienvenüe (ligne 12), Montparnase-Bienvenüe-Convention (ligne 12), ou Place d'Italie-Bercy (ligne 6).[15]

[15] Voir plan du réseau métropolitain (Annexe 1, page 128).

## CHAPITRE II

## LA CONSTITUTION D'UN GROUPE:
## les relations avec les autres

### 1. Pendant le spectacle. Les autres lointains.

#### 1.1. Typologies des passagers.

(Du journal de terrain, le 11 Février): *«Une fois le contact établi à travers le fond instrumental, les occupants du wagon adoptent des attitudes très diverses: les uns regardent attentivement la représentation, les autres tournent la tête pour savoir de quoi il s'agit ou, tout simplement, ils lisent le journal ou se liment les ongles.»*

Il y a plusieurs réactions de la part des passagers par rapport au spectacle des marionnettes. Bien qu'on puisse observer dans le wagon quelques expressions communes à d'autres représentations, la nature du spectacle de marionnettes et son caractère inhabituel provoque des comportements spécifiques chez certaines personnes.

Parmi les attitudes observées, on peut souligner les typologies les plus remarquables qui se manifestent pendant la représentation:

- Les indifférents: ils ne sont pas du tout concernés par la représentation. Ils regardent le tunnel, ils bavardent ou ils continuent leur lecture. Le rapport proposé est ignoré.
- Les jeunes: très réceptifs, ils apprécient le spectacle et offrent d'habitude quelque chose (une sourire, deux mots ou quelques pièces, d'une somme parfois non négligeable). Ceci est plus fréquent sur le trajet Odéon-Montparnasse (ligne 4).
- Les hommes et femmes âgés: ils aiment surtout les spectacles à la musique douce, et s'ils sont français, la chanson française. Généralement, ils ne sont pas très généreux, mais quand ils donnent, je suis presque sûr que c'est une bonne somme.
- Les hommes d'affaires: surtout observés dans la ligne 3 (Réaumur-Sébastopol-Opéra). Absorbés par la lecture de leur journal, quelques-uns lèvent la tête mais le visage reste inchangée.
- Les touristes: le rapport est avant tout audiovisuel. Ils sont les plus étonnés par la singularité du spectacle, et n'arrêtent pas de photographier ou de filmer. Normalement, ils donnent des bonnes pièces. Le trajet où ils sont plus présents est celui de Charles de Gaulle-Trocadéro.
- Les touristes japonais: un comportement singulier. Ils prennent plusieurs photos mais ils ne donnent pas d'argent.

- Les enfants: ils sont les plus émus et bouleversent l'ambiance du wagon. Ils n'ont pas d'argent, mais toujours demandent à leurs parents quelques monnaies pour les donner eux-mêmes au marionnettiste. C'est pour ça qu'ils sont *«les meilleurs clients.»* (Jaime).
- Les loquaces: ils entament un rapport verbal avec le marionnettiste, soit parce qu'ils veulent faire des commentaires, soit parce qu'ils veulent satisfaire leur curiosité sur un point («D'où vous venez?» «Vous travaillez toujours sur cette ligne?»). Quelques fois, il s'agit des personnes qu'ils connaissent ou qui ont déjà vu le spectacle. *«Les gens expriment leurs avis: 'J'aime plus 'Pavarotti'', ou 'il faut que vous fassiez telle chose ou telle autre'.... Les gens regardent le spectacle, et ils sont critiques eux-mêmes. Je me rappelle qu'une fois je venais de créer un spectacle et une femme m'a dit: 'changez la poupée'!! Et elle avait raison, parce que la poupée était horrible. Mon premier spectacle était une histoire avec 'la Panthère Rose'. (...) Il y a des gens que se rappellent de toi. Il y a quelques jours, un vieil homme me dit: 'n'était-ce pas vous qui faisiez 'la Panthère Rose''? Et il y a des années que j'ai laissé cette poupée dans l'armoire !!»* (Diana)

**1.2. Les marionnettistes et leur public.**

Les passagers du métro ne sont pas passifs dans leur rôle de spectateurs. Ils exercent des attitudes critiques et des actions face aux travailleurs des lignes, mais aussi face à la qualité du spectacle. Le marionnettiste n'est pas indifférent aux sensations, opinions, commentaires et réactions que son activité peut susciter. Le marionnettiste est attentif à la réception de son métier et de son numéro par le public. Le contact continuel avec les habitants et les occupants de la ville leur a donné une grande capacité d'observation et une bonne sensibilité. À travers l'exercice du métier, les passagers-spectateurs ont contribué à modeler les comportements des marionnettistes dans les rencontres quotidiens, qu'aboutissent à quelques principes élémentaires appliqués par les marionnettistes dans leur travail :

- Principe de qualité: *«Il faut que la qualité des marionnettes satisfasse le public. Parce que le public est exigeant, et les gens apprécient la bonne qualité du spectacle. Il ne s'agit pas d'une concurrence avec les autres marionnettistes pour avoir la meilleure marionnette. La concurrence est avec toi-même pour mieux faire les choses.»* (Germán). Le spectacle doit faire plaisir au public. Pour le marionnettiste dédié à son travail, le perfectionnement et le souci dans la préparation du spectacle sont importants. De plus, quand le spectacle est bon, la récompense est généreuse.
- Principe de rénovation: il faut créer de nouveaux numéros après un certain temps, peut-être quatre ou cinq mois. *« Il ne s'agit pas de fatiguer le public »* (Termi).
- Principe de gentillesse: dans le contact avec le public, le marionnettiste essaie d'être poli et de respecter les attitudes des passagers.
- Principe de bonne présentation: bien que les circonstances de travail exigent une tenue particulière, les marionnettistes soignent leur apparence et tiennent à être propres et à se vêtir décemment.

**2. Les autres proches.**

Dans la description, j'ai utilisé l'expression «les autres proches» pour désigner tous les différents personnages de la vie quotidienne dans le métro qu'on peut trouver d'habitude dans l'espace du quai, là où les marionnettistes effectuent leurs rencontres. Qu'ils partagent ou non avec le marionnettiste l'activité de monter dans les wagons pour obtenir une rétribution économique, ces personnages sont présents d'une forme ou d'une autre dans l'exercice de leur métier et deviennent générateurs d'une série d'attitudes et comportements. Les autres proches se différencient ici des autres lointains (les passagers) dans la mesure où ils sont pleinement identifiables par rapport à la dimension d'eux-mêmes concernant leur présence réitérée dans le réseau. Les personnages et leurs traits sont les suivants:

- Clochards: Normalement, ils occupent l'espace du quai sans déranger personne. Parfois ils boivent, chantent ou grommellent des phrases incohérentes. Pour les marionnettistes, ils sont presque insignifiants, sauf quand ils montent dans un wagon. Leur présence, et parfois l'odeur désagréable qu'ils répandent crée une ambiance incommode pour la représentation.
- Quémandeurs: femmes roumaines ou SDF, il y en a quelques-uns qui montent dans les wagons pour demander l'argent. Les marionnettistes n'ont pas de problèmes avec eux, sauf quand les quémandeurs montent dans le wagon que les marionnettistes veulent occuper. Face à eux, les marionnettistes marquent une claire distinction. *«Quelques colombiens me demandaient l'autre jour: 'Et toi, tu fais la manche dans le métro?'; je l'ai répondu: 'Non, écoutez, je suis marionnettiste'. Nous travaillons, et notre travail et aussi digne que n'importe quel autre. Nous ne demandons pas de l'argent pour rien. Nous avons un spectacle à offrir.»* (Jaime).
- Pickpockets: par l'habitude, les marionnettistes apprennent à les identifier, malgré la tromperie d'un habillement correct. Ils fréquentent surtout les lignes touristiques (ligne 6 et ligne 1). Ils peuvent être des enfants roumains ou italiens, sans-emploi ou des bandes de jeunes de banlieue. Ils agissent cachés, mais les marionnettistes prennent des distances par rapport à eux. Avant tout, ils évitent de rentrer dans les wagons quand les pickpockets montent. Les pickpockets en profitent pour vider les poches pendant le spectacle. *«Si quelque chose arrive pendant un spectacle, les gens vont penser que nous sommes associés avec les voleurs. Ce n'est pas convenable pour notre réputation, qui n'est déjà pas très bonne pour certains.»* (Germán)
- Les musiciens non roumains : ils soutiennent un rapport très occasionnel, mais plutôt amical ; ils se saluent, échangent quelques mots et travaillent ensemble. La plupart d'entre eux partagent le style de travail des marionnettistes (le respect de l'itinéraire sur une ligne, le souci de qualité, etc.).
- Musiciens roumains: la plupart des musiciens roumains jouent de l'accordéon. Cela n'empêche pas qu'il y en ait quelques-uns qui jouent d'autres instruments tels que le

saxophone ou la guitare. Les roumains sont récemment apparus sur les lignes du métro. *«Pendant mes premières années de travail, il y avait autre type de personnes. Il y avait beaucoup moins de musiciens, mais beaucoup plus de diversité. Les noirs, les latins, prédominaient. Maintenant, il y a surtout l'accordéon. Avant, il y avait d'autres instruments: saxo, guitare, tambour,.... Mais aujourd'hui, les roumains sont le groupe le plus important.»* (Jaime). Les marionnettistes et les autres travailleurs des lignes expriment face aux roumains une véritable appréhension: *«Dès que les roumains sont arrivés, tout a changé.»* (Oscar). *«Les roumains sont très fermés, ils n'aiment pas parler à personne en dehors d'eux-mêmes. Ils ne sont pas intéressés à socialiser, à être gentils.»* (Diana). *«Les roumains jouent l'accordéon, mais très mal, ils ne font pas de l'art, ils jouent n'importe quoi. Ils ne font pas de l'art, ils font la manche.»* (Chala). *«...Les européens de l'Est sont des gens sans éducation, presque analphabète, qui ne se soucient pas d'apprendre la langue, de bien se vêtir, d'être propres. Ils entament un rapport plus violent avec le public. Ils ne disent pas 'bonjour', ils ne sourient pas, ils se disputent devant le public avec d'autres pour un wagon. Ils ont l'air d'avoir faim, ils luttent vraiment pour chaque centime. Nous sommes plus élégants, nous nous efforçons de faire un bon spectacle, d'être aimables. Parce que de toute façon, on s'impose. Le moins que l'on puisse faire c'est d'être gentil.»* (Germán).

Les commentaires des marionnettistes parlent par eux-mêmes : ils sont un résumé des différences dans le style de travail, l'ignorance des principes de courtoisie et, surtout, du système d'occupation des lignes. *«Quand tu travailles sur une ligne, tu vas et viens, en occupant seulement un wagon à la fois. Comme ça, tout le monde travaille. Mais les roumains, ils s'en foutent. Ils croient que le train est seulement à eux. Ils vont de wagon en wagon, et ils nous empêchent de travailler.»* (Chala)

Les marionnettistes de longue date avec lesquels j'ai parlés attribuent aux musiciens roumains la mauvaise réputation des artistes des lignes et la stigmatisation de cette activité par les autorités. *«Avant, les spectacles dans les wagons étaient des spectacles de qualité. Les gens qui jouaient étaient des véritables artistes. Il y avait une ambiance cool dans le quai; il y avait de l'argent pour tous, il y avait de la gentillesse. Tout le monde respectait l'ordre, et tout le monde travaillait bien. Dès que les roumains sont arrivés, la qualité est descendue considérablement. Les gens en avaient marre, bien sûr. Et, bien que la présentation des spectacles dans les wagons étaient déjà interdite, les roumains ont fini par dégrader le boulot»* (Termi).

Il y a d'autres circonstances qui ont produit une image négative des musiciens roumains face aux autres travailleurs des lignes. A côté de l'activité dite «artistique», ils exercent des activités clandestines:

(Du journal de terrain, le 28 Février): *«Dans le quai de Concorde, un groupe de gitans était assis et les gens arrivaient pour parler avec le plus vieux d'entre eux, un homme gros et grand qui recevait des documents. Oscar a dit:*

*- Voilà, là-bas, il y a un truc bizarre. Ils lui donnent des photos et des papiers. Peut-être fait-il les démarches pour obtenir des papiers illégalement.*
*- Et vous parlez avec eux?*
*- Non, ils sont très fermés, et c'est difficile pour la langue. Ils n'aiment pas parler le français.*

*Ils appellent les tziganes les «roumains». Il y avait deux femmes à côté de l'homme, et les accordéonistes qui jouent habituellement étaient autour d'eux, comme faisant un rideau pour cacher ce qu'ils faisaient. A ce moment, les contrôleurs sont arrivés et nous sommes montés dans le métro. »*

Les différences ainsi marquées déterminent divers comportements de la part des marionnettistes, aussi bien dans la relation avec les roumains que dans l'occupation des lieux dans le métro. Les roumains ont amené les marionnettistes, ainsi que les autres musiciens, à lutter pour l'imposition des logiques propres d'occupation des trains. Les roumains pensent qu'ils ont le droit d'occuper la rame entière dès qu'ils sont montés. Pour le reste, ils ont droit seulement à *un* wagon de la rame. *«(...) S'ils viennent dans le train, il faut monter vite et avant eux dans les wagons qu'ils n'ont pas occupés.»* (Blanca). Le rapport est conflictuel, mais tacite, c'est-à-dire, il ne s'exprime presque jamais verbalement, à cause de l'abîme linguistique et de la fugacité des rencontres. Par leurs gestes, ils expriment leur désaccord avec la façon de travailler des autres. Bien sûr, parfois les uns ou les autres décident de parler, toujours pour exprimer son mécontentement.

Sur le quai, les roumains s'assoient sur un groupe de sièges et les marionnettistes sur un autre, d'après l'ordre d'arrivée. C'est ainsi que les positions sont déterminés pour l'occupation du train suivant. Les premières s'installent sur les sièges qui sont face aux wagons du milieu de la rame, les plus souhaités. Les autres vont occuper les wagons des extrémités.

Il est intéressant de noter que les différents groupes placent des logiques de «territorialisation» dans un espace public et de circulation. Chacun veut fixer ou imposer ses règles dans un lieu que, en fin de compte, ne leur appartient pas. Ils instaurent des logiques de lieu dans les non-lieux, et les ruses d'espace deviennent ainsi des tactiques pour développer une stratégie, jamais réussie.

### 3. Les marionnettistes comme «illégaux». Le rapport avec l'autorité.

(Du journal de terrain, le 14 Février): *«Oscar travaillait, comme d'habitude, sur la ligne 1. Quand il allait accrocher le rideau pour sa deuxième présentation, il s'est aperçu de la présence des membres de la sécurité dans le wagon suivant. Il a averti Guillermo, le marionnettiste argentin, de ne pas faire son numéro. Lui-même, il a mis les éléments de travail dans son sac et s'est assis sur un siège. Les deux sont descendus du wagon et ont essayé de se diriger vers la sortie sans faire attention aux agents. Mais ils les avaient déjà identifiés, et ils les ont attrapés.*

*- Arrêtez !! Qu'est que vous faites?*
*- Nous n'avons rien fait !!*
*- Est-ce que vous croyez que nous sommes bêtes? Qu'est que vous faites avec les marionnettes?*
*- Rien du tout. Nous vous avons vus, et nous n'avons pas présenté le numéro.*
*- Mais vous savez bien que c'est interdit de travailler ici !! Vous ne pouvez pas faire ça !! Quelle est votre nationalité?*
*- Colombien.*
*- Tu sais qu'est-ce que j'aurais fait si nous étions en Colombie? J'aurais fait ce que vous faites!!! Vous mettre une balle dans la tête!!! Et vous, d'où vous êtes?*
*- Je suis italien.*
*- Et pour quoi vous faites ça?*
*- Parce que je suis sans travail et je n'ai pas d'autre choix, mais si vous me donnez une opportunité dans la RATP j'accepterais avec plaisir!!!*
*- Ah, et en plus vous nous dites de vous offrir un boulot? Et pourquoi tu ne vas pas en Sicile pour que la mafia te donne un travail?*

*Le supérieur s'est approché d'Oscar, et il lui a mis contre le mûr. Tête contre tête, il lui a dit:*

*- Je ne veux pas vous voir une autre fois. C'est compris?*
*- Oui.*
*- C'est compris?*

*Ils se sont tus. Les agents leur ont mis les amendes respectives. Après, ils ont voulu rentrer sur le quai, mais les agents leur ont interdit l'entrée:*
*- Non, vous sortez d'ici!!! - dit le supérieur.*
*- Pourquoi?*
*- Parce que je ne veux pas que vous soyez ici !!*
*- Je suis désolé, monsieur, mais j'ai la Carte Orange et je peux rester ici si je veux!!!*
*- Non, vous devez sortir !!*
*- Bon, alors je vais sortir, mais je vais rentrer, parce que je ne peux pas arriver chez moi autrement.*
*- Mais qu'est-ce que vous croyez que nous sommes?*

*A ce moment-là, un des agents est intervenu pour calmer le supérieur. Pendant ils faisaient l'amende, Oscar avait dit à l'agent qu'il travaillait pour amener une boîte de lait à son fils.*

*- C'est bon, c'est bon!! Laisse-le!! Comment tu veux qu'il rentre chez lui?*
*- Ah, maintenant, tu es contre moi? Mais qu'est ce qui t'y arrive?*

*Ils se sont disputés, mais Oscar était déjà très loin de la scène.»*

Travailler dans les wagons du métro est une activité formellement interdite par la RATP. L'argument retenu est celui de la perturbation occasionnée par le bruit et la musique sur les passagers pendant leur trajet. C'est la source du conflit que les diverses forces de l'ordre entretiennent avec les travailleurs non autorisés du réseau. Plusieurs groupes représentent la loi dans le métro: la sécurité de la RATP, la police nationale, qui peut être en tenue ou en civile, les contrôleurs et la police des GPSR.

Chaque groupe a des fonctions diverses et spécifiques. Quand un marionnettiste ou un musicien est pris en faute pendant son travail, les autorités du métro peuvent mettre une amende ou demander au marionnettiste de sortir du réseau. Parfois, ils les conduisent à une station de police et, s'ils résistent à l'action des autorités, ils peuvent être forcés de se tenir au règlement. Pour les travailleurs des lignes, les autorités personnifient l'"adversaire", la loi qu'il faut transgresser.

(Entretien avec Chala, le 17 Avril 1998): *«C.C.: Qu'est-ce que vous pensez de la police?*
*Ch.: Bon, ça fait partie du boulot. Ils sont dédiés à ce qu'ils font, nous aussi.»*[16]

Les marionnettistes acceptent l'existence de la loi, ils savent bien qu'ils la transgressent, mais ils prennent les risques inhérents à leur métier. L'illégalité de leur métier est la conséquence logique de l'irrégularité de leur séjour. Personne en France ne peut travailler sans être citoyen ou avoir une situation légale définie.

«L'identité est enregistrée, authentifiée (l'état civil est un acte authentique), inscrite sur une carte d'identité (...). L'individualisation de la personne est donc au centre de processus démocratique et de l'intégration 'à la française'.

«Or pour un étranger, l'identité fait d'abord référence à la 'carte d'identité', à un système de contrôle et de papiers. La contrainte est donc immédiatement perçue et la faute ou la suspicion de fraude rapidement ressentie, lorsque les vérifications d'identité se font insistantes.»[17]

Les sanctions varient d'après la situation légale des travailleurs des lignes,: les contrôleurs ne peuvent que mettre des amendes, mais la police demande les papiers d'identité, et peut éventuellement faire sortir du pays la personne impliquée.

Mais ce rapport conflictuel génère d'autres types de réactions de part et d'autre. Les agents de police, surtout la police en civil, utilisent des stratégies peu orthodoxes d'intimidation envers les travailleurs des lignes. Ils profitent du caractère inégal de l'interaction pour abuser de leur statut, et ils agressent verbalement ou physiquement aux marionnettistes. La police en civil profite aussi de son anonymat pour violenter les transgresseurs et rester inaperçus.

---

[16] Chala vient d'être battu par deux agents de la police qui ne portaient pas l'uniforme.
[17] Costa-Lascoux, op. cit., p. 164.

*«C.C.: Qu'est-ce que vous pensez du travail des contrôleurs et des autorités dans le métro?*
*J.: Moi, je pense que c'est leur travail, mais que ce n'est pas un travail agréable. Etre toujours en train de poursuivre les gens et de mettre l'ordre, d'encadrer, c'est fou, c'est fatiguant. La plupart d'eux sont gentils, mais il y en a d'autres qui sont des policiers frustrés. Ils n'ont pas le pouvoir, mais on leur donne un peu de droit sur les autres et le pouvoir leur monte à la tête.»* (Jaime)

Pendant mon terrain, j'ai eu connaissance de deux cas de punitions physiques et plusieurs offenses verbales. La condition d'immigrés polarise de manière encore plus forte les relations avec l'autorité.

Normalement, les marionnettistes ne paient pas les amendes. Cette modalité de sanction n'est pas très effective, raison qui oblige à utiliser d'autres moyens pour forcer les travailleurs à sortir de l'espace du métro. Dans une conversation avec un fonctionnaire de la RATP, il utilisait le terme «épuration» pour désigner les actions des forces de sécurité destinés à faire disparaître les travailleurs illégaux d'une ligne.

Les fonctions de la police et de la sécurité du métro sont consignés dans le code pénal. Ils n'ont pas, bien sûr, le droit de battre les travailleurs des lignes. Le fonctionnaire de la RATP dit que s'ils battent sans raison évidente un usager quelconque, et encore un travailleur illégal, "*ils auront un véritable problème.*" Malheureusement, la réalité est éloignée de l'idéal. C'est à dire que les représentants de la loi eux-mêmes font, ou plutôt donnent, aussi, des «coups».

Comme nous l'avons constaté, le métier est aussi une lutte pour survivre et rester dans le pays, qui exige des marionnettistes la recherche continuelle de stratégies pour rester dans l'espace du métro. Les déplacements journalièrs ou saisonnièrs d'une ligne à l'autre sont le résultat des opérations policières. Il y a une interaction tacite avec l'autorité qui détermine, elle aussi, la pratique de l'espace.

*«Actuellement [l'été 1998], nous travaillons ensemble, parce que les contrôles sont devenus plus forts. Nous sommes encerclés, presque limités à une ligne. Peut être la sécurité ne veut pas avoir des problèmes avec les touristes.»* (Jaime).

**4. La carte pratiquée.**

Dans le premier chapitre, nous avons énuméré les contraintes spatiales et matérielles qui déterminent la constitution d'une géographie des parcours que les marionnettistes réalisent sur les lignes du métro. Mais il est évident que cette occupation n'est pas permanente ni régulière, et varie en fonction des facteurs conjoncturels, liées à la relation avec l'altérité et les événements quotidiens :

- Les autorités: la police et les contrôleurs sont éventuellement présents sur les lignes. Cela oblige les marionnettistes à chercher d'autres lignes;
- Les autres travailleurs: les possibilités de travail sont restreintes s'il y a beaucoup de gens sur une ligne, surtout s'ils sont des roumains. Les marionnettistes cherchent des lignes plus isolées;
- Les événements quotidiens: les marionnettistes sont attentifs au mouvement même de la ville et ses effets sur l'affluence des passagers sur certains trajets. Les week-ends, les marionnettistes ont pris l'habitude de travailler sur les lignes touristiques (Charles de Gaulle-Etoile-Trocadéro et Châtelet-Concorde). Quand il y a des événements dans la ville, comme une foire ou une manifestation, ils décident de se rendre sur une ligne ou de l'éviter.

**5. Les marionnettistes en tant que groupe. La création d'un discours.**

Les marionnettistes, dans leur fréquentation habituelle des lignes, ont réussi à créer une relation singulière avec l'espace du métro et à établir une approche sensible avec les occupants de la ville. Mais il faut se demander si cela répond à une volonté de créer un groupe, ou s'il y a des liens véritables qui nous permettent de parler d'un groupe constitué.

(Entretien avec Termi, le 15 Mars 1998): *«C.C.: Comment est la relation avec les autres marionnettistes? Y a-t-il des liens entre vous?*
*T.: Nous ne nous fréquentons pas beaucoup, mais il y a des liens, bien sûr, il y a des liens, et on peut trouver appui de la part des autres collègues, surtout au niveau moral. Si tu as eu des problèmes avec la police, ou si quelqu'un te dérange dans le wagon, ou si les gens t'insultent, ils t'appuient pour que tu continues. Il y a de la solidarité, mais c'est surtout moral, pas économique.»*

(Entretien avec Oscar, le 18 Avril 1998): *«C.C.: Vous, les marionnettistes, vous êtes amis?*
*O.: Bon, la relation est plutôt dans le métro. Je dirais que 10% du contact est hors du métro. Très peu. Encore ici, bon, on se salue, oui, on se connaît. Mais on n'a pas le temps, parce que chacun est dans son truc. »*

(Entretien avec Germán, le 28 Février 1998): *«C.C.: Vous êtes des amis parmi vous?*
*G.: Oui, nous avons constitué comme une petite famille. Nous nous connaissons, nous nous visitions, nous faisons un dîner chez quelqu'un, l'anniversaire de nos fils. Nous sommes très amis, ce n'est pas seulement le métro. Nous nous réunissons comme collègues et comme amis.»*

(Entretien avec Chala, le 17 Avril 1998): *«C.C.: Vous êtes bons amis entre vous?*
*Ch.: Copains. Collègues. Mais pas des amis. En dehors du métro, chacun à sa vie, ses affaires.»*

Les perceptions sur ce sujet sont diffuses. Il est vrai qu'il y a des liens de solidarité qui s'expriment dans les rencontres quotidiennes. La condition d'immigrés et la nature de leur métier les rapproche, surtout dans les circonstances difficiles.

La solidarité n'est pas le seul élément de sociabilité. Les marionnettistes, pendant leur permanence sur les lignes, ont réussi à créer et partager une expérience de la ville, une série de normes et codes de coexistence et un langage commun autour du métier.

*«Il y a une série de normes que se produisent, un certain nombre de codes que ne sont pas écrits, mais qu'il n'y a pas besoin de dire. Tout le monde les connaît. S'il y a quelqu'un qui arrive la première fois et n'est pas habitué au rythme et à la façon de travailler, il va déranger les autres. Alors, il faut lui dire: 'Ecoute!! Ça marche comme ça.' Si la personne vient de commencer, ça ne fait rien, mais si c'est quelqu'un qui a déjà travaillé, c'est impardonnable. Il sait bien comment ça marche.»* (Jaime).

Un discours a été modelé grâce à la pratique des lieux, dans les rapports de coexistence avec les autres et entre eux-mêmes. Ce discours pourrait être résumé dans les principes de relation avec le public, le respect des trajets et des itinéraires, la solidarité vis-à-vis de l'autorité et l'appui moral pour dépasser les mauvais états d'esprit et les circonstances adverses.

Mais au-delà les liens sont faibles. Chaque marionnettiste à des projets de vie très différents pour son avenir. Il faut se rappeler que les marionnettistes ont décidé d'exercer leur activité à cause d'une situation économique ou légale qu'ils devaient résoudre. Toutes les marionnettistes expriment le même avis par rapport au fait que *«le métro n'est pas pour toute la vie». «Il faut chercher d'autres activités, mais pour l'instant il faut s'entretenir».* La plupart des marionnettistes qui trouvent une opportunité ailleurs, ou quand ils ont dépassé les circonstances économiques et légales qui les limitent (obtention des papiers, d'un emploi), ils abandonnent le métier. Quelques fois, ils l'abandonnent et puis ils le reprennent (Termi, Jaime, Oscar). La permanence des individus qui présentent les marionnettes est fluctuante, et il n'y a pas en jeu pendant leur expérience ensemble un désir ni une conscience de collectivité. Cette «sociabilité précaire» est un symptôme de la vie dans la ville, où l'individu est le seul patron de son destin. Chaque marionnettiste travaille pour lui-même, pour sa vie et celle de sa famille, pour ses projets d'avenir. Bien qu'il existe une pratique partagée, elle n'aboutit pas à la constitution d'un groupe. Dans la conception de Mary Douglas, le groupe reste toujours latent et il n'y a pas de possibilité qu'il dépasse cette condition.

A cette situation s'ajoute la nature des lieux où ils effectuent leurs rencontres quotidiennes. Toutes les règles qu'ils ont essayées de constituer sont situées dans des lieux déjà organisés selon une logique supérieure et antérieure à eux. Les normes de l'institution s'imposent aux autres discours «organisateurs» des lieux. «Ces groupes n'échapperont cependant pas totalement à une conscience collective, mais elle fut limitée au comportement du petit nombre qui adhérait aux valeurs de l'exclusion en

marge des règles de la société officielle. Il s'agit d'une conscience collective réduite au consentement de ceux qui entendent y participer. Pour employer le vocabulaire de Durkheim, leur solidarité fut plus mécanique qu'organique. Les éléments classiques des sociétés constitués tels que le régime politique, l'organisation économique ou la réglementation juridique disparaissent en général Les représentations collectives ne sont donc pas totalement absentes, mais elles survivent en quelque sorte à l'état embryonnaire, jusqu'à s'escleroser parfois non plus dans des cadres sociaux d'intégration, mais dans une cohabitation pour ainsi dire à la limite de la désintégration. Aucune obligation ne transcende les regroupements qui peuvent se déformer sans préavis.»[18]

## 6. Le langage[19].

Faire les marionnettes (*Hacer marionetas*): Expression utilisée pour décrire l'acte de travailler dans le métro comme marionnettiste.
Ligne *(Línea)*: trajet que les marionnettistes occupent dans une ligne du métro pendant leur travail. (Par exemple : «je veux travailler aujourd'hui dans la ligne 2» veut dire qu'ils vont travailler dans le trajet compris entre Villiers et Charles de Gaulle-Étoile).
Wagon *(vagón)*: l'espace du wagon même, mais aussi le nom par lequel on désigne le nombre de spectacles qui ont été faits. (Par exemple: «moi, j'ai fait 15 wagons» veut dire qu'il a présenté 15 fois le spectacle dans les différents wagons).
*Mangueros* (Mangeurs): mot par lequel ils désignent aux gens qui font la manche sans présenter un spectacle.
*Rambos:* Agents de la RATP.
*Oficina* (Bureau): Sièges des quais du métro où les marionnettistes se retrouvent, partagent et parlent des événements de la journée.
*Pasar la manga* (passer la manche): récolter la monnaie.
*Track:* peur à monter, fatigue ou état d'esprit du marionnettiste qui lui empêche de travailler.

---

[18] Freund, Julien, Prologue à Xiberras, op. cit., p. 9.
[19] Plusieurs mots ont été formulés en espagnol, étant donné que les latino-américains prédominent et l'usage de la langue est habituel.

## CHAPITRE III

## LA DIMENSION SYMBOLIQUE: les propriétés de l'acte communicatif

Les marionnettes font partie d'une activité artistique qui consiste à la représentation d'une situation ou d'une histoire à travers un ensemble de figures, personnages ou objets animés. La mise en scène est le produit d'un langage particulier, la composition d'une série de codes et d'expressions jouées à travers les objets et destinés à établir une approche sensible avec le public. Les marionnettes sont les médiateurs principales du rapport entre le créateur de l'histoire, les fabriquants des marionnettes, les manipulateurs et les témoins du spectacle.

Dans le métro parisien, l'activité comporte quelques traits spécifiques, aussi bien dans la création et la réalisation d'un spectacle que dans la communication effectuée avec les passagers-spectateurs. Dans ce sens, le discours du marionnettiste par rapport à son activité en tant qu'expérience relationnelle et artistique est remarquable, ainsi que les attitudes qu'il adopte face aux circonstances produits par l'échange avec les usagers du réseau.

### 1. Le caractère de l'interaction.

*«S'il fallait parler de rite à propos des parcours métropolitains, et en un sens différent de celui que prend le terme dans les expressions communes où il se dévalue, simple synonyme d'habitude, ce serait peut-être à partir du constat suivant, qui résume le paradoxe et l'intérêt de toute activité rituelle: récurrente, régulière et sans surprise aux yeux de tous ceux qui l'observent ou y sont associés de façon plus ou moins passive, elle est toujours unique et singulière pour chacun de ceux qui y sont impliqués plus activement.»*[20]

Le rapport des marionnettistes avec le public se déroule à deux niveaux: dans le spectacle même, où le médiateur communicatif est la marionnette, et dans le moment de la rétribution.

La première interaction que le marionnettiste soutient est, alors, avec ses propres marionnettes, et à travers elles, avec le public. Les marionnettes sont l'élément central d'une syntaxe complétée par le rideau, les effets sonores et l'espace même du wagon. Le

[20] Augé, Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Paris, 1986, p. 49.

marionnettiste joue avec tous les éléments pour effectuer une mise en récit qui constitue le spectacle.

C'est dans le moment de la représentation que le marionnettiste devient marionnettiste. Mais il disparaît. Le marionnettiste n'est pas tout à fait lui-même quand il devient lui-même. Il est là, mais il est absent. Il se montre, mais il se cache au même temps. La marionnette est l'émissaire du message: «Montrée et regardée, inerte mais animée, objet mais substitut et prolongement de l'humain, convention mais convention partiellement motivée, conjonction métaphorique d'un signifiant et d'un signifié, la marionnette peut aisément devenir l'image fascinante de l'ambiguïté et la contradiction.»[21]

Le marionnettiste joue avec cette ambiguïté, qui constitue l'essence charmante du spectacle. Le marionnettiste confère une identité à ses personnages, qui lui donnent à la fois un prétexte pour sortir de l'anonymat et se présenter aux autres. Mais les marionnettes lui donnent aussi une image face au public. Le spectacle comme une stratégie de communication fini par être une image qu'ils veulent transmettre d'eux-mêmes: plaisir et bonheur, d'abord, mais aussi tendresse, rigolade, romanticisme, fête.

À travers les marionnettes, le marionnettiste devient autre. Si je peux me permettre une analogie, les marionnettistes exercent la fonction des masques dans l'acte rituel: ils sont les médiateurs qui rendent possible le contact avec des mondes lointains, et en même temps ils représentent l'individu «possédé» par un être imaginaire.

Le spectacle effectue un changement des rôles: le marionnettiste se transforme pendant ce temps dans ses personnages, et les passagers deviennent spectateurs. Mais, de la part des passagers qui *participent* de l'acte, l'espace du métro est aussi bouleversé: les enfants se mettent debout sur les sièges; les touristes prennent des photos (il faut rappeler que c'est formellement interdit)… Encore avec un petit geste, un sourire ou le fait de changer de siège pour mieux regarder le spectacle, ils transgressent les attitudes habituelles que cet espace leur impose.

Les caractéristiques mêmes du spectacle contribuent à créer cette ambiance: un propos ludique dans un milieu sévère; l'originalité des marionnettes face à un espace mécanisé; la surprise et l'étonnement dans un parcours quotidien.

Les marionnettistes expriment fréquemment l'appréhension qu'ils expérimentent au moment de descendre le rideau. Ils doivent se montrer face au public en tant qu'êtres humains. L'image qu'ils ont donnée d'eux-mêmes doit persister jusqu'à la fin. Il serait mal vu qu'un marionnettiste décroche le rideau et dite qu'il lui faut de l'argent ou que sa mère est malade.

---

[21] Gilles, Annie, *Le jeu de la marionnette*, Presses Universitaires de Nancy, Paris, 1981, p. 32.

Dans le moment de l'interaction réel avec le public, ils sont eux-mêmes, mais en même temps ils sont les marionnettes: si les poupées ont fait la fête, les marionnettistes font la fête; si elles ont rigolé, les marionnettistes rigolent. Ils jouent encore, en prétendant être ce qu'ils ne sont pas… mais ils finissent par l'être. Justement, l'impression que m'ont donnée les marionnettistes les plus chevronnés, ceux qui ne sentent plus la peur d'affronter le public, c'est qu'ils ont trouvé le moyen de mêler la représentation et le moment de récolter l'argent. Autrement dit, ils s'introduisent dans le numéro, ils en font partie, ils deviennent un personnage du spectacle à part entière.

Le marionnettiste accède à travers cette stratégie aux univers des passagers, en même temps si lointains et si proches, et transforme leur rôle d'usagers ordinaires d'un moyen de transport pour les engager dans un jeu de communication. L'espace du wagon est donc l'objet d'un rituel quotidien qui bouleverse les parcours habituels et les situe, pour un instant furtif, dans un monde étranger.

(Du journal de terrain, le 11 Février): *«…Nous sommes descendus à la station Opéra et nous avons pris le chemin de retour. Là, nous avons rencontré une jeune fille qui avait décidé de rester dans le wagon pour regarder le spectacle des marionnettes jusqu'à la fin et donner une pièce à 'Termi'. Sa station de descente était, peut-être, Bourse ou Sentier, mais l'enthousiasme de la nouveauté ou la fascination de la rencontre avaient fait que son chemin, son itinéraire de ce jour, n'importe lequel, soit bouleversé, troublé, transformé. Nous nous sommes aperçus du fait en attendant Germán. Elle est monté dans le métro suivant, et elle a dit 'au revoir' à 'Termi' à travers la fenêtre, avec une sourire aux lèvres. Ce jour avait été spécial, un jour à garder en souvenir.»*

## 2. Le concept d'animation social.

Tout l'acte d'animation d'un objet tel que la marionnette est dirigé vers l'animation du public qui est présent au spectacle. «La marionnette engage le montreur dans un processus de communication à la fois fermé (du manipulateur à sa marionnette) mais 'créatif', et ouvert (entre le montreur et ceux qui le regardent), et donc 'récréatif'.»[22]

Le succès d'un spectacle mérite que l'acte communicatif soit comblé, c'est-à-dire, qu'il accomplisse sa fonction récréative et d'animation.

*«Le spectacle doit faire plaisir au public. Les gens qui montent dans le métro sont pressés, ils sont fatigués, ils lisent le journal ou pensent dans leurs affaires. En plus, l'ambiance du métro est un peu déprimante. Si tu proposes un spectacle lourd ou très élaboré, tu n'auras pas de succès. Les gens dans le métro ne veulent pas penser, ils veulent se relâcher, s'amuser.»* (Diana).

---

[22] Ibid., p. 38.

Néanmoins, cette animation a toujours pour objective gagner de l'argent. Les marionnettistes ne travaillent pas par plaisir. Toute la stratégie d'interaction avec les gens est tendue vers le gain de quelques pièces après chaque numéro. Un spectacle bien conçu, une bonne représentation, un rapport aimable avec le public sont les clés du succès. L'échange proposé est, dans tous les cas, un moment d'amusement contre un don matériel.

Aussi bien le spectacle que l'attitude même du marionnettiste quand il se trouve face au public animent un espace presque toujours ennuyeux, pesant. Par «animation sociale», on a désigné les lieux d'échange marchand, sources de mouvement et activité dans les centres urbains. Les rapports effectués dans les marchés sont provisoires et intenses, déchaînant autour d'eux un grand nombre d'interactions. Ici, je fais référence à l'animation sociale en reprenant les deux éléments fondamentaux de l'animation produits dans les marchés: l'échange économique et le marché en tant qu'espace public qui attire l'affluence des gens et suscite les interactions.

Pour les marionnettistes et les artistes du métro, l'animation constitue l'essence de l'échange et de l'interaction. Ils offrent un bien ludique qui entraîne une circulation économique. Le métro, espace d'affluence, n'est pas conçu, dans sa fonction première, pour produire des rapports sociaux. Le marionnettiste, à travers son action, suggère le rapport, anime les lieux et fonde l'échange. Le marionnettiste, l'individu, devient le créateur d'un sens et l'initiateur d'une interaction sociale.

La question est: quel est le sens fondamental de cet échange pour les individus qui le causent? Quelle est la conception des marionnettistes par rapport à son métier en tant que spectacle destiné à l'obtention d'une rétribution économique?

(Entretien avec Oscar, le 18 Avril) : *«C.C.: Il y a deux côtés dans l'activité des marionnettes dans le métro. Vous faites un spectacle amusant, mais vous le faites pour gagner de l'argent. Qu'est-ce que c'est le plus important dans cet échange?*
*O.: Moi, je crois que tout est important. Parce que, par exemple, si je vois qu'un groupe d'enfants qui monte dans le métro, je présente le spectacle et je ne demande pas l'argent. Il s'agit de faire plaisir aux enfants, qu'ils sourient. Hier, justement, un groupe d'enfants est monté dans le métro et ils étaient tous contents. Et je leur ai donné la main à tous, parce que tous m'ont donné la main!! Ça, c'est super. Ça t'anime, ça t'encourage beaucoup. Si personne ne te regarde, c'est déprimant. Mais l'argent est important aussi, parce que c'est le moyen qu'on a pour vivre.»*

(Entretien avec Jaime, le 21 Mars): *«C.C.: Je me suis aperçu que les marionnettistes sont parfois plus soucieux de faire un nombre déterminé de wagons que de faire plaisir au public avec leurs spectacles. Est-ce que la question de l'argent est plus importante que la question du spectacle?*
*J.: Les deux choses sont importantes. Il y a un certain plaisir en le faisant. Pas seulement économique, mais affectif, de la part des gens. La plupart du temps, il y a une réponse de ce type.*

*De 20 wagons, deux ou trois sont mauvais, les gens sont dégoûtés. Mais nous n'allons pas pour plaisir dans le métro. Pourquoi? Parce que ce n'est pas évident de monter dans le wagon, parce qu'il y a la fatigue aussi bien physique que mental, il y a le problème de la police, des contrôleurs. Mais c'est vrai que si tu vas dans le métro seulement avec l'argent dans la tête, tu t'angoisses. Nous travaillons, et l'argent vient par lui-même. Nous essayons de satisfaire le public. Je crois que nous offrons beaucoup aux spectateurs. Toute la fatigue a la fin de la journée est le produit de toute l'énergie que nous transmettons au public, et ce n'est pas vain. Certains travaillent dans le métro pour gagner un peu d'argent, pour payer le logement, pour acheter la carte orange, et ils ont besoin de cet argent.»*

(Entretien avec Chala, le 17 Avril 1998): *«C.C.: Un des éléments des marionnettes consiste à amuser les passagers; l'autre à gagner de l'argent. Qu'est-ce qui est le plus important pour vous?*

*Ch.: Pour moi, le plus important c'est de transmettre de la joie et que les gens me donnent la même chose. Que les passagers sentent vraiment que je suis en train de leur offrir un bon spectacle, et la personne qui veut répondre avec une pièce, un sourire, un applaudissement, c'est bien. L'argent est important pour s'entretenir, mais s'il y a une bonne réaction de la part du public tu auras plus envie de continuer.»*

Achever l'effet d'animation à travers le spectacle est aussi important que la récompense monétaire. Un spectacle réussi se traduit par une réaction favorable, matérielle ou pas. L'ambiance du métro exige que le marionnettiste soit constamment motivé, et un public qui exprime une attitude positive joue un rôle fondamental dans la continuation de la journée. Si cette attitude s'accompagne d'un peu d'argent, tant mieux. Mais le bien être émotionnel est, pour les marionnettistes, aussi important que la gratification économique.

(Entretien avec Jaime, le 21 Mars): *«Quand j'ai des difficultés pour monter dans le métro, ou quand je ne suis pas capable de sourire au public, je me rends compte que j'ai besoin d'un* break. *Je ne peux pas faire un wagon sans m'amuser. J'essaie de m'amuser avec les gens. Si je ne trouve pas le plaisir, je ne le fais pas.»*

**3. Proposition ou imposition?**

La communication entre les marionnettistes et le public est initié de façon unilatérale. L'échange commence par un ensemble d'effets sonores et visuelles que le marionnettiste installe dans le wagon sans le consentement des passagers.

Dans le wagon, la fonction de déplacement est déléguée à la machine. Pendant que la rame est en mouvement, les passagers ne peuvent pas sortir du wagon. De plus,

l'accomplissement de leur itinéraire les pousse à rester dans le wagon plutôt qu'à l'abandonner à la moitié du trajet. Les marionnettistes et les autres travailleurs des lignes profitent de cette circonstance pour exercer leur activité. De ce fait on parle d'une «imposition» de leur action aux usagers. Cet élément est central, puis que c'est la source du conflit entre les travailleurs des lignes et l'autorité du réseau. L'argument de l'administration est que le travail sur les lignes est illégal, puisqu'il perturbe la tranquillité des passagers.

Les marionnettistes sont d'accord avec le fait qu'ils s'imposent, mais ils ont aussi une perception de la valeur artistique et ludique de leur activité:

(Entretien avec Blanca, le 29 Mars): *«Moi, je comprends les attitudes des passagers quand ils sont déranges par la musique, parce que chacun à ses préoccupations en tête. Mais j'ai aussi mes problèmes, je fais un travail et je ne cherche pas à perturber les gens, tout au contraire, je veux leur donner un instant de joie, de distraction. Quand je remarque des attitudes négatives signifiant une gène ou un ennui, à ce moment je parle aux gens: 'Regardez le spectacle, s'il vous plaît', 'Excusez-moi, c'est juste un petit moment, mais ça va vous faire plaisir'. Et la plus grande satisfaction survient quand la résistance qu'ils ont exprimée est renversé.*
*(...) Tout le monde n'est pas dégoûté quand je monte au wagon. D'autres ne savent pas ce que je vais faire. Alors, je leur montre mon propos et après ils ont des éléments pour juger. Il s'agit de leur donner l'opportunité de l'apprécier et de me permettre aussi de travailler.»*

Si le spectacle est perçu comme un acte communicatif, il est avant tout une proposition. *«Si quelqu'un te parle dans le métro ou dans la rue, tu peux lui répondre ou ne rien dire. C'est la même chose pour les marionnettes: quand je me dirige vers les passagers, ils ont la liberté de regarder ce que je fais dans un coin du wagon ou de ne pas participer. Je n'oblige personne à regarder le spectacle ni à donner de l'argent»* (Termi). Le spectacle de marionnettes est proposé parce qu'il implique la participation des passagers en tant que spectateurs.

De toute façon, la musique et l'acte de demander l'argent deviennent toujours gênants. Les marionnettistes tiennent a ce que la musique et leur présence soient le moins écrasants possibles. Il faut choisir une musique agréable et comprendre les attitudes des passagers.

Dans la mesure où le marionnettiste pense à son public dans la création et la présentation du spectacle, il deviendra séduisant, attirant. Les marionnettistes sont bien conscients de ce fait:

*«Ça dérange beaucoup les gens quand tu les fais réfléchir. Vraiment !! Moi, j'avais un numéro qui consistait dans une main avec un gant blanc et une main avec un gant noir. Avec la musique de Piazzola comme fond, la main blanche apparaissait, puis la main noir. La poupée rentrait et se laissait attirer par les deux, mais à la fin elle restait entre les deux. C'était une apologie du bien et du mal, au bout de laquelle elle ne choisissait pas. Ce numéro embêtait*

*tellement les gens !! Parce que certains voulaient une définition; la conclusion ne leur plaisait pas du tout. Ils étaient vraiment dégoûtés à la fin !!»* (Diana).

Quand la communication est accueilli librement et que le spectacle offert essaie de respecter les préférences des passagers, la proposition des marionnettistes ne donne pas l'impression d'un échange imposé. Le public joue un rôle décisif dans l'accomplissement de l'activité créative des marionnettistes, ainsi que dans l'amélioration des termes d'une interaction informelle.

**4. Le marionnettiste-ouvrier.**

*«Monter, accrocher le rideau, allumer la musique, mettre les mains dans les poupées, jouer le spectacle, mettre les poupées dans le rideau, baisser le rideau, sourire, remercier le public, demander l'argent, passer par le couloir, remercier, sourir, remercier, remercier encore, descendre du wagon, faire le retour, monter-descendre-monter les marches, attendre, monter dans le wagon, la même musique, les mêmes poupées, le même numéro…»*

Je parle du marionnettiste-ouvrier en faisant référence à la mécanisation du métier résultante de la répétition systématique du même parcours dans un seul jour. En même temps, je fais référence à la réitération d'une même représentation pendant un temps déterminé. L'activité devient routinière, trivial, insensée… La question est: qu'est-ce qui est le plus important pour les marionnettistes? Faire un grand nombre de wagons au détriment de la qualité du spectacle? Est-ce qu'il est possible de faire 20 ou 30 wagons par jour sans que le récit devienne automatique, irréfléchi?

L'effet de mécanisation du métier tombe dans une logique de systématisation: par rapport à la tactique pratiqué dans l'espace, le marionnettiste reproduit le mouvement de la machine: se déplacer plusieurs fois d'un point à l'autre de la ville, parcourir le même trajet pendant toute la journée…; par rapport au spectacle, la logique est similaire à celle de la reproduction sérielle d'une oeuvre dans un régime de fiction: présenter le nombre le plus grand nombre de spectacles possible pour atteindre un résultat économique et un effet sur le public. Le marionnettiste joue tout le temps sur un équilibre précaire entre l'humanisation d'espaces inanimés et l'inhumanité liée à l'hypnose de la répétition. La communication effective avec le public est ainsi banalisée.

Une «ruse d'espace» comme celle des marionnettes, qui prétend transgresser un système, fini par le reproduire. Ainsi, le marionnettiste devient aisément lassé de l'ambiance du métro, du métier même et des conditions de travail. Le marionnettiste cherche toujours à sortir du métro une fois que les circonstances qui l'ont conduit à rester dans les lignes sont résolues.

Les marionnettistes parlent d'un cycle qu'abouti à sa fin, comme une machine qui se détériore ou l'accomplissement du temps de travail dans une entreprise. «*Je ne veux plus rien savoir du métro; j'en ai marre. Tout a un cycle. C'est pareil quand tu travailles dans une entreprise. Il arrive un moment dans lequel tu sens que tu perds ton temps. Tu ne travailles pas au même rythme, tu ne donnes pas les mêmes résultats.*» (Termi).

«*Maintenant, nous avons besoin de laisser un peu de côté le métro, de prendre l'air, parce que nous sommes fatigués. Le métro nous dit quand il faut s'arrêter un peu pour se destiner à d'autres choses. L'ambiance du métro est lourde. C'est pour ça que tout le monde ne continue pas.*» (Jaime).

**5. Les marionnettistes du métro sous un régime de fiction.**

Les marionnettes sont des corps inanimés, simples objets, qui deviennent vivants grâce à la manipulation exercée par l'homme. «La marionnette implique donc l'association effective ou virtuelle d'un objet et d'un manipulateur, c'est-à-dire, la dépendance de l'objet par rapport à l'homme.»[23]

Le métier du marionnettiste est, dès le début, un travail d'animation, et de ce fait, de création. Pour les marionnettistes du métro, cette activité créative commence au préalable, puisqu'ils créent les marionnettes et le spectacle. Les marionnettistes qui ont pris leur travail comme un exercice habituel fabriquent les outils et les personnages qui les accompagnent. Toute une activité artisanale se cache derrière la préparation d'un spectacle. Le marionnettiste n'est pas seulement celui qui manipule les marionnettes, mais aussi celui qui les fabrique. C'est l'idéal pour un marionnettiste qui veut vraiment rentrer dans le métier. Chacun doit faire son propre numéro, et les critères d'originalité et de perfection s'imposent. «*Si tu fabriques tes marionnettes, tu sens vraiment que ce sont les tiennes. L'idée n'est pas d'acheter une poupée dans les magasins et la bouger d'un côté à l'autre du rideau. Tu dois sentir que ta main et la marionnette ne font qu'un.*» (Termi).

Créer les marionnettes et le numéro lie et «légitime» la relation entre le marionnettiste et ses instruments de travail pendant le spectacle: «Double du manipulateur, la marionnette est aussi le double de l'homme: double sur lequel animateur et spectateur peuvent cristalliser leurs frustrations, mais d'autres fois révélateur de l'homme ou de l'aspect dans l'homme digne de ce nom, tout autant que du jeu du montreur et de ce qu'il montre.»[24]

Dans la mesure où l'homme utilise l'objet pour créer l'interaction, la marionnette devient signe et image. Après le rapport marionnettiste-marionnette survient, alors, le rapport marionnettiste-public. Comme je l'ai dit dans les pages précédentes, le spectacle en tant que stratégie de communication doit accomplir sa fonction d'animation et, en même

[23] Gilles, op.cit., p. 20.
[24] Ibid., p. 32.

temps, il doit faire plaisir au public. Création et récréation: la première fait référence au rapport homme-objet, et la deuxième au rapport d'un émetteur à un récepteur dans un acte communicatif.

Les marionnettistes conçoivent le spectacle en fonction d'une collectivité, bien que ce «collectif» soit une agrégation d'individus hétérogènes. Comment prendre en compte les préférences de la plupart des spectateurs? Comment monter un spectacle qu'ils imposent aux passagers et gagner la complaisance du public avec l'histoire? Dans ce sens, la conception du spectacle de marionnettes dans le métro a expérimenté une curieuse transformation.

(Entretien avec Diana et Jaime, le 21 Mars): *«C.C.: Avant, les histoires étaient beaucoup plus communes, n'est-ce pas?*
*D.: Avant, il n'y avait pas le* play-back. *C'est apparut plus tard, et c'est un des grands changements. Il y avait beaucoup d'histoires, comme celle du 'Petit Prince', où le renard essaie de manger la rose. J'avais ce numéro. Après, j'ai commencé avec la ligne de Louis Armstrong.*
*(...)*
*C.C.: Pourquoi vous ne faites plus d'histoires?*
*J.: Je crois que c'est pour la nouveauté. Mais c'est vrai aussi que c'est plus difficile de créer une histoire. Il faut qu'elle soit plus élaborée. L'histoire doit toucher le public, mais sans le faire trop réfléchir. Il faut qu'elle soit animé, qu'elle donne du plaisir. Au contraire, le* play-back *est du rythme et c'est tout !! Il n'y a pas d'histoire, seulement de l'animation.*
*D.: Le* play-back *est plus commercial du point de vue artistique. Mais c'est mieux, parce que tu as seulement trois minutes pour attirer le public et gagner. C'est un effet instantané. Si le spectacle leur a fait plaisir, c'est bien, sinon, ça va pas, et il faut descendre!!*
*C.C.: Mais j'aime bien, personnellement, la théâtralité présente dans ces histoires-là.*
*J.: Oui, certains nous disent dans le métro que ce n'est pas des marionnettes, que c'est du* play-back. *Mais la difficulté avec les histoires est qu'il faut penser très bien l'argument pour qu'elle produise un effet dans le public.»*

Tous les éléments précédents nous permettent de parler des marionnettes dans le métro comme d'une activité créative destinée à la réception de la part d'un public, et l'interaction du marionnettiste avec les passagers dans le cadre d'un régime de fiction qui est la source des différentes histoires créés, recréés ou racontées.

La mise en acte de la fiction en tant que «fait socioculturel» requiert de trois composantes: l'histoire elle-même, l'auteur/conteur de l'histoire et les témoins de la représentation.

Dans le métro, les spectateurs n'ont rien de commun entre eux: ils sont simples passagers, étrangers les uns aux autres. Leur expérience dans le métro n'est pas le produit d'un consensus collectif; le parcours métropolitain est vécu individuellement.

Le marionnettiste doit chercher un argument pour son récit qui atteigne une communication efficace, en termes de temps et de qualité envers les spectateurs. La création de l'histoire et des personnages est attachée à la réaction favorable du public. «La dimension social élémentaire et première de l'oeuvre de fiction passe par le rapport virtuel de l'auteur à son public (…) et par le rapport réciproque du public à l'auteur, rapport actuel celui-là parce qu'il suppose évidemment l'achèvement et la réception de l'oeuvre. Dans tous les cas, ce rapport est imaginaire et c'est ce qui en fait l'intérêt: il met en contact des imaginaires singuliers.»[25]

Anciennement, le marionnettiste concevait les histoires dans le contexte conventionnel d'une pièce de marionnettes: une histoire avec des personnages comiques ou ludiques qui dramatisaient une situation, provoquant la joie des spectateurs. Parfois, les histoires étaient tirées des fables, contes ou personnages des romans.

Mais la tendance actuelle est de produire un spectacle qui ne raconte plus une histoire, mais qui reproduise des événements et des personnages diffusés par les médias. Les passagers du métro sont habitants d'un monde impersonnel, occupants d'un espace anonyme, participants d'un régime de fiction où prédomine le rapport solitaire au monde à travers les références médiatisées et l'absence d'un imaginaire collectif.

Le marionnettiste «partage», paradoxalement, avec les autres le rapport à l'écran, au monde du «tout fictionnel» et aux événements médiatisés. Il reprend, alors, la fiction en tant qu'image ou événement, la transforme en histoire et s'approprie la place inoccupée de l'auteur.

Le marionnettiste produit une réplique artisanale et caricaturale de la mise en spectacle du monde, et plus spécifiquement du monde de l'art, diffusé par les technologies de la communication. Le conteur de l'histoire est en même temps l'auteur, qui essaie de s'approcher de son public grâce à une expression originale de la perception qu'il a reçue par rapport à la fiction expérimentée en solitaire. La complicité entre le marionnettiste et les passagers est le produit d'une expérience commun. «La fiction peut donc être pour l'imagination et la mémoire de l'individu l'occasion d'éprouver l'existence d'autres imaginations et d'autres imaginaires. Mais cette expérience repose à la fois sur l'existence d'une fiction reconnue comme telle (d'une vue sur le réel qui ne se confond pas avec lui et qui ne se confond pas non plus avec les imaginaires collectifs qui l'interprètent) et sur l'existence d'un auteur reconnu comme tel, avec ses caractères singuliers, et instituant de ce fait avec chacun de ceux qui constituent son public un lien virtuel de socialisation.»[26]

Le marionnettiste crée le lien et transforme la fiction dans un événement de socialisation au moment où il occupe la place de l'auteur et propose la possibilité d'une mise en

[25] Augé,Marc, *La guerre des rêves*, Seuil, Paris, 1997, p. 149.
[26] Ibid., p. 150.

contact. Le récit est librement réceptionné ou refusé. Ceux qui sont concernés participent à l'échange.

Bien que son récit soit une reproduction de la fiction médiatisée dans les parcours quotidiens, le marionnettiste lui-même se constitue comme la présence vivante d'autres imaginaires, transforme l'image à travers un acte créatif et suscite «le miracle de la rencontre» dans un espace anonyme. Les marionnettistes sont une espèce singulière de résistants, « assez habiles à cultiver leurs propres fantasmes pour tourner en dérision intime le prêt-à-porter imaginaire des illusionnistes du tout fictionnel.»[27]

*«À travers les marionnettes, je peux changer les attitudes des gens et leur faire voir la vie d'autre manière.»* (Blanca). Une manière agréable de percevoir la routine et le quotidien, la constatation heureuse de la présence des autres qui animent, à travers le récit partagé à deux, les petits instants et l'espace de l'âme.

[27] Ibid., p. 180.

## CHAPITRE IV
## L'ETHNOLOGUE ET LES MARIONNETTISTES : Analyse des entretiens.

*«...Le fait d'enregistrer les récits des autres, de 'participer' à leurs 'fictions', n'est pas, on peut le supposer, sans effet sur la vie de l'observateur, sur ses propres 'fictions'. Les narrations des uns et des autres ne peuvent pas coexister sans s'influencer ou, plus précisément, sans se reconfigurer les unes les autres.»*

Marc Augé, *Les formes de l'oubli,* pp. 62-63.

### 1. L'expérience avec les marionnettistes.

Pendant l'expérience de terrain, j'ai connu à tous les marionnettistes du métro. Actuellement, il y en a 12 en activité. Le nombre de marionnettistes sur les lignes varie beaucoup d'après les saisons, mais certains travaillent de façon continuelle. Les nationalités les plus stables sont, je l'ai déjà dit, les Colombiens et les Argentins. En ce moment, il n'y a qu'un Argentin (Guillermo), un des plus anciens aussi. Au fur et à mesure que je suis rentré en contact avec eux, ils m'ont fait confiance et ma présence était connu d'avance sur les quais. Je montais plusieurs fois dans les wagons pour regarder leurs spectacles, le public, les interactions infinies avec les gens, et nous avons partagé les anecdotes, les rigolades et les instants de bonheur que les rencontres sur les quais nous ont permis. Mais notre connaissance ne s'est pas limitée à l'espace du métro. Je suis devenu ami avec Oscar, Jaime, Diana et Germán. Quelques fois, nous sommes sortis pour prendre des bières, regarder les matches de la Coupe du Monde ou jouer du football aux Champs de Mars ou à la Porte de Clignancourt. J'ai connu, soit sur les quais du métro, soit dans leur foyer, leurs amis, leurs copains ou copines et plusieurs activités qu'ils pratiquent. Lors de ces rencontres, ainsi que pendant les entretiens, ils m'ont raconté quelques épisodes significatifs de leurs vies, leurs réflexions sur leur passé et les aventures et incidents divers qu'ils ont vécus comme étrangers dans la ville. Chacun à un sentiment différent par rapport à son séjour en France, chacun a mis dans cette expérience des expectatives et des rêves, et la volonté de les atteindre est une des raisons de travailler dans le métro. Dans quelques histoires, les sinuosités du destin les ont parfois forcé à prendre les marionnettes et affronter l'indifférence du public, les amendes des contrôleurs et les ingratitudes du métier.

J'ai fait un entretien avec le même questionnaire à la plupart des marionnettistes. Mon intention était de connaître les histoires de vie de chacun depuis le départ du pays d'origine jusqu'à l'expérience de la ville et du métro. À travers cet exercice de mémoire, je cherchais à suivre le fil du temps qui connectait la vie dans son pays, la mise en

contact avec Paris et la vie actuelle. Avant l'entretien, je leur demandais de raconter leur histoire depuis qu'ils sont venus de leur pays d'origine jusqu'à aujourd'hui. Les questions étaient conçues pour que chaque individu narre les dernières années de sa vie autour de l'axe déracinement de l'origine - insertion dans le pays d'accueil - connaissance et découverte de la ville à travers le métro. En prenant un seul modèle d'enquête, je peux observer les «discordances» et les «concordances» parmi les différents récits racontés.

Le questionnaire modèle est le suivant:

1. Depuis combien de temps êtes vous à Paris?
2. Quelle était votre occupation dans votre pays?
3. Pourquoi avez-vous pris la décision de venir?
4. Qu'est-ce que vous espériez trouver à Paris?
5. Je vais vous demander de faire un travail de mémoire. Comment vous vous imaginiez Paris avant de venir?
6. Racontez-moi votre voyage.
7. Est-ce que vous connaissiez quelqu'un à Paris?
8. Vous aviez les papiers?
9. Racontez-moi votre expérience en tant qu'immigré.
10. Comment avez-vous commencé avec les marionnettes?
11. Quels ont été vos personnages?
12. Quelles sont vos perspectives pour le futur?
13. Vous voulez retourner dans votre pays?

**GERMAN (le 28 Février 1998)**
**6 ans dans le métro**

*«C.C.: Germán, depuis combien de temps êtes vous à Paris?*
*G.: Sept ans. Je suis arrivé le 4 Décembre 1990.*
*C.C.: Quel âge aviez-vous à cette époque-là?*
*G.: 27 ans.*
*C.C.: Et à partir de quand avez vous travaillez dans le métro?*
*G.: Quatre ans.*
*C.C.: Quel était votre travail à Bogota avant de partir?*
*G.: A Bogota, je travaillais dans une usine qui fabriquait des bouteilles plastiques. Je faisais de la statistique dans l'entreprise.*
*C.C.: Vous avez fait des études?*
*G.: Non, je me servais tout simplement des notions de mathématiques que j'avais apprises à l'école. Et je vendais des trucs aussi dans la rue, dans le marché aux puces, dans la 13, toujours en train de faire le* rebusque*. Moi aussi, j'ai vendu «tout à $100»; j'allais à San Antonio et j'achetais des vernis et n'importe quels trucs à vendre.*
*C.C.: Vous vendiez des trucs et travailliez?*
*G.: Non, ça a été quand je me suis retiré de l'entreprise.*
*C.C.: Combien de temps avez-vous été dans la rue?*
*G.: Un an.*
*C.C.: Et pourquoi vous avez décidé quitter la Colombie et voyager?*
*G.: Mon frère habitait ici, donc que je me suis dit que je voulais vivre à Paris. Au début, j'ai travaillé dans la restauration, faisant la vaisselle, puisque j'étais sans-papiers. Mais c'était dur, parce que les chefs ne nous payaient pas. Après, j'ai fait aussi la maçonnerie, mais ils ne paient pas beaucoup. Ils abusent et profitent de toi si tu n'as pas de papiers. Et ils étaient des Français, heh? Alors, j'ai décidé de commencer avec les marionnettes. Quelqu'un m'avait présenté «Termi», et il m'a expliqué ce qu'il fallait faire. C'est comme ça que j'ai commencé.*
*C.C.: Vous aviez des compromis affectifs en Colombie?*
*G.: Non, pas du tout. J'avais une copine, mais c'était tout. Nous avons fini notre relation avant mon voyage. L'idée était de faire une vie nouvelle. Je ne venais pas pour rester un ou deux ans, mais de rester pour longtemps.*
*C.C.: Et pourquoi avez-vous pris la décision de venir?*
*G.: Parce que j'avais marre de Bogota, de mes amis, de tout. Il n'y avait pas d'argent, il n'était pas suffisant, et de toute façon je voulais changer. En plus, j'avais l'envie de connaître Paris, puisque mon frère était ici et il me racontait. Je n'étais pas sorti de la Colombie; peut-être à Venezuela ou à Equateur, mais pas plus. J'avais envie de connaître l'Europe, et bon, voilà.....*
*C.C.: On va essayer de se rappeler. Comment imaginiez-vous Paris avant de venir?*
*G.: Peut-être une ville plus vieille et moins moderne. Je pensais qu'il y avait seulement des impasses, des rues très étroites, pas de grands boulevards et de trucs comme ça. Très ancienne, n'est-ce pas? Bien sûr qu'elle l'est, mais je n'imaginais pas qu'elle serait si grande. Une vieille ville, avec les mûrs sales, pas si propre comme elle est. Je pensais qu'elle était plus laide. Peut-être parce que nous sommes plus ou moins «américanisés», et nous sommes habitués aux*

*bâtiments modernes.... Et voilà!!! Je suis arrivé ici, et j'ai compris que, bien qu'elle soit ancienne, elle est aussi très jolie. Il y a beaucoup d'histoire, la ville est très romantique, et très accueillante.*

*C.C.: Parlez-moi de votre voyage.*

*G.: Moi, j'ai décidé de partir deux mois après mon licenciement. J'ai acheté le billet, j'ai demandé le visa et à partir de là tout a été très vite. Je n'ai pas réalisé que je venais, et je n'ai pas dit «au revoir» à beaucoup du monde.*

*C.C.: Comment a été votre expérience d'immigré? Ça a été dur?*

*G.: Encore elle est dur. C'est le problème de ceux qui travaillent dans le métro. Nous sommes beaucoup de temps dans le métro. Alors, on n'a pas l'occasion de connaître des Français, des gens dans la rue, de bien s'intégrer. On travaille sans pratiquement dire un mot; il n'y a pas de rapports vraiment.*

*C.C.: Mais les marionnettes sont une forme de relation, n'est-ce pas?*

*G.: Oui, mais tu es caché derrière un rideau. La seule communication que tu as c'est quand tu caches les marionnettes et tu demandes la collaboration, mais après tu dis «merci et à jamais»!!! Les gens qui parlent avec le marionnettiste sont très et l'échange des idées est très réduit. Dans la rue les gens parlent un peu plus et ils sont plus curieux, plus intéressés de savoir qui tu es, d'où tu viens.... Dans le métro, les gens passent.*

*C.C.: Quel type de problèmes avez-vous eu?*

*G.: D'abord, je suis arrivé chez mon frère, mais nous ne nous sommes pas comprises. La famille change beaucoup, surtout quand elle est ailleurs, et un certain jour je suis arrivé chez lui et l'appartement était vide. Je travaillais de 17h à 1h du matin dans un restaurant. Ils avaient déménagé, et j'ai dû sortir avec mes costumes dans un sac pour chercher un lieu pour dormir. J'ai dû dormir dans la rue, dans le métro, sur un bateau, dans plusieurs endroits… Chez des amis, ici et là, dans un hôtel. J'ai eu problèmes de logement. Ça a été difficile pour moi de m'installer, de trouver un boulot stable. Je trouvais des boulots, mais temporaires. Un mois, deux mois, et rien après. J'ai trouvé une stabilité avec les marionnettes.*

*C.C.: Bien que....*

*G.: Oui, c'est contradictoire. Mais on peut payer le logement, la nourriture, tout.*

*C.C.: Comment vous avez commencé? «Termi» vous a aidés, et après?*

*G.: Oui, nous nous sommes rencontré dans un bar, et il m'a dit ce qu'il fallait faire. J'ai fait la marionnette de Bob Marley, et j'ai commencé.*

*C.C.: Votre premier numéro. Et quels autres numéros avez-vous interprétés?*

*G.: Bob Marley, James Brown, Les Blues Brothers, Supertramp, Business of Love, plusieurs trucs.*

*C.C.: Pendant ces quatre ans, il y a eu des changements dans l'activité?*

*G.: Quand je suis arrivé, j'avais les problèmes de travail, et je n'avais presque pas d'amis colombiens. Mais l'ambiance était très bonne, parce que les marionnettes étaient un truc nouveau. Presque personne était marionnettiste, donc qu'il y avait plus d'expectative.*

*C.C.: Comment croyez-vous que les gens vous perçoivent en tant que marionnettiste?*

*G.: Peut-être ils pensent que je suis étudiant, et que je fais ça pour payer mes études. Ils doivent imaginer que je suis honnête, parce que c'est un boulot. De toute façon, l'image est que nous avons un degré plus haut de culture, d'éducation.*

*C.C.: Les marionnettistes sont restés dans le boulot, où ils ont changé pendant ces quatre ans?*

*G.: Il y a quelques-uns qui restent, d'autres qui vont et viennent. Quelques-uns essaient avec les marionnettes, quelques fois ça ne marche pas, quelques fois ils n'osent pas continuer, ou ils ont des problèmes. La pression des gens, de la police, des contrôleurs, la sécurité du métro, les amendes… Quelques-uns ne supportent pas et ils abandonnent.*
*C.C.: Il y a des gens qui sont ici pendant quelques mois pour gagner l'argent et après ils arrêtent?*
*G.: Surtout l'été. Les touristes, les étrangers viennent et travaillent dans le métro. Musiciens, chanteurs, qui viennent pendant l'été et après ils partent.*
*C.C.: Et ces gens-là sont colombiens?*
*G.: Non, ils sont Américains, Polonais, Anglais, Espagnols, ils regardent les spectacles et commencent à faire l'art dans la rue. Normalement, ils connaissent un peu les marionnettes.*
*C.C.: Le groupe le plus stable a été celui des colombiens?*
*G.: Les Colombiens et les Argentins. Les Roumains viennent de commencer.*
*C.C.: Vous êtes amis entre vous?*
*G.: Oui, nous avons constitué comme une petite famille. Nous nous connaissons, nous nous visitions, nous faisons un dîner chez quelqu'un, l'anniversaire de nos fils. Nous sommes très amis, ce n'est pas seulement le métro. Nous nous réunissons comme collègues et comme amis.*
*C.C.: Les Colombiens et les Argentins?*
*G.: Non, seulement les Colombiens. Avant c'était plus mélangé.*
*C.C.: Il a un différentiation parmi les nationalités des gens qui font l'art dans le métro?*
*G.: Oui. D'abord, les européens de l'Est sont des gens sans éducation, presque analphabète, qui ne se soucient pas d'apprendre la langue, de bien se vêtir, d'être propres. Ils entament un rapport plus violent avec le public. Ils ne disent pas 'bonjour', ils ne sourient pas, ils se disputent devant le public avec d'autres pour un wagon. Ils ont l'air d'avoir faim, ils luttent vraiment pour chaque centime. Nous sommes plus élégants, nous nous efforçons de faire un bon spectacle, d'être aimables. Parce que de toute façon, on s'impose. Le moins que l'on puisse faire c'est d'être gentil.*
*C.C.: Avez-vous été en Colombie après votre départ?*
*G.: Non, le mois prochain sera la première fois en sept ans. Je reviendrai dans un mois.*
*C.C.: Avez-vous pensez de retourner en Colombie?*
*G.: Je ne sais pas. Je voudrais y aller, et cette fois je veux voir comment est la situation en Colombie. Mais je crois que ma vie finira ici. Ou, au moins, pendant un long temps.*
*C.C.: Et ça ne vous dérange pas?*
*G.: Non, puisqu'en Colombie la seule chose que j'ai sont mes parents. Ma fille est ici, j'ai cultivé quelque chose ici, j'ai des racines ici. Le futur de ma fille est mieux ici qu'en Colombie.*
*C.C.: Et vous croyez que vous pouvez être toute la vie dans ce boulot?*
*G.: Oui, si je l'assume vraiment comme un art, comme une profession. Mais pas dans le métro. Peut-être marionnettiste dans la rue, ou pour le théâtre. Mais il faut étudier, quand même.*
*C.C.: Quand vous aurez des papiers, qu'est-ce que vous pensez faire?*
*G.: Etudier. J'ai déjà des papiers. On m'en a donné il y a un mois. Quand je reviendrai de Colombie, je vais chercher des études, faire un stage de marionnettes et commencer à chercher d'autres trucs ailleurs, pour pouvoir sortir de ce tunnel.»*

**TERMI (le 15 Mars 1998)**
**4 ans dans le métro**

*«C.C.: Depuis combien de temps que vous êtes à Paris?*
*T.: J'avais été déjà à Paris pendant quatre ans. Après, je suis rentré en Colombie et je suis resté là-bas un an. Je viens d'arriver pour la deuxième fois.*
*C.C.: Qu'est-ce que vous faisiez en Colombie avant de venir pour la première fois?*
*T.: Moi, je travaillais comme assistant technique mécanicien d'aviation et aussi dans le département informatique d'une compagnie aérienne. Après ça, j'ai voyagé.*
*C.C.: Quel âge aviez-vous quand vous êtes venu?*
*T.: J'avais 27 ans.*
*C.C.: Pourquoi avez-vous pris la décision de partir?*
*T.: Par hasard. Je n'avais pas décidé de venir ici en France, ni aux Etats-Unis. Je voulais tout simplement sortir de la Colombie. Quitter mon pays.*
*C.C.: Et pourquoi ça?*
*T.: J'avais toujours eu la curiosité de savoir qu'est-ce que se passait en dehors du pays, et je voulais sortir. Ça n'a pas été facile; ça a pris trois ans pour voyager, mais à la fin j'ai réussi. Le destin m'a envoyé ici, mais ce n'était pas prévu. J'ai eu plusieurs possibilités : l'Espagne, Singapour... Grâce à la compagnie, j'avais des billets gratuits, mais il y avait toujours quelque chose que m'empêchait de voyager.*
*C.C.: Votre situation en Colombie était bonne?*
*T.: Normal. Comme n'importe quel colombien. Toujours en train de travailler, d'étudier... J'avais besoin de quelque chose de plus.*
*C.C.: Et ce dont vous aviez besoin était au niveau professionnel ou plutôt une nécessité de vivre ailleurs?*
*T.: Les deux. D'abord, il y avait toujours une curiosité, un désir d'aller vers d'autres pays lointains, puisque les gens acquièrent une richesse culturelle trop vaste. Les connaissances s'agrandissaient, le regard s'ouvrait... Si tu t'enfermes dans ton pays toute ta vie, tu ne connaîtras jamais beaucoup de réalités. Et d'autre part, tu sais que si tu es en France, tu peux gagner beaucoup plus d'argent que si tu es dans ton pays. Je ne savais pas ce que je devais faire pour gagner cet argent, mais j'étais prêt.*
*C.C.: Si on fait un peu d'histoire, vous pouvez vous rappeler quelle était votre image de Paris avant de venir?*
*T.: L'image était celle d'une ville très, très belle, très romantique... Ce qu'on entend habituellement en Colombie; il n'y a pas vraiment un regard très ample sur Paris en Colombie: Paris, la ville de l'amour, une ville très romantique et très belle, c'est tout. J'avais imaginé que la ville avait un style américain, tout neuf. Je n'imaginais pas qu'il y aurait autant de bâtiments anciennes, que conservait sa structure. Quand je suis arrivé, ce fait a été une surprise pour moi.*
*C.C.: Qu'est-ce que vous espériez trouver ici à Paris?*
*T.: Rien de spécial. Travailler, étudier, c'est tout. J'étais ouvert à ce que je devais affronter. Le fait d'être bien ou mal traité ne m'importait pas. Je savais que peut-être ça arriverait.*
*C.C.: Racontez-moi votre voyage.*

*T.: Bon, j'étais dans la compagnie aérienne et j'avais peut-être la possibilité d'un voyage. Le premier billet était pour Paris, et il y avait un ami de la compagnie qui avait déjà voyagé et qui m'avait promis de me recevoir chez lui. Mais quand j'ai eu tout prêt, mon ami a disparu. Je n'ai pas pu le contacter. Le deuxième billet était pour l'Espagne. Mon père était là-bas, mais quand on m'a approuvé le billet dans la compagnie, mon père est rentré en Colombie* [Rires]. *Je n'ai pas pu sortir, puisque je ne connaissais personne en Espagne, donc que je risquais d'être refoulé. Après, la compagnie m'aidait à voyager à Singapour, et j'avais un cousin qui travaillait là-bas. Mais je n'ai pas réussi à avoir le 25% du billet que je devais apporter. Mon salaire était juste pour vivre et payer mes études. Personne ne m'aidait. Rien s'est passé dans la compagnie aérienne, rien ne changeait, donc que j'étais découragé et j'ai renoncé. Mais avant de sortir, j'ai renouvelé le billet que j'avais pour la France, celui de la première fois. La compagnie a autorisé un nouveau billet gratuit. J'avais l'adresse de mon ami, une amie m'a prêté 100 dollars et comme ça je suis arrivé à Paris. Je ne parlais pas le français; à peine l'anglais, mais technique, en raison de mon boulot. J'ai voyagé, et dans l'aéroport, le mec du bus m'a dit comment arriver à l'adresse, le métro que je devais prendre, etc. Mais j'ai oublié toutes les indications, j'étais complètement perdu. Maintenant, je sais que j'étais à Châtelet, mais je ne savais pas comment fonctionnait le métro ni rien de ça. Je suis arrivé à Charles de Gaulle à 11h30 et seulement à 16h j'ai trouvé l'adresse. Mon copain m'a accueilli, mais le mois suivant, nous avons été expulsés, puisque les deux personnes qui habitaient dans l'appartement ne payaient pas ni le logement ni l'électricité ni rien du tout. Nous volions les bougies des églises pour éclairer la maison. J'ai dormi dans le métro, et après ça un ami musicien m'a aidé. Ma situation était vraiment précaire. Rien ne s'est passé et il y avait déjà trois mois que j'étais arrivé ici. Le quatrième mois, j'ai décidé d'aller à la légion étrangère. Je me suis présenté au bureau, et j'ai reçu tout le renseignement. J'ai donné tous mes vêtements à quelques amis, mais le jour du recrutement, l'endroit où on m'a donné le renseignement n'était pas le même endroit où je devrais être à cette heure-là. C'était trop tard, donc que je devais aller le lendemain matin au lieu indiqué. Mais ce soir-là, un ami colombien m'a appelé pour travailler avec les marionnettes. Le même jour !!! J'ai décidé d'essayer, et à ce moment j'ai connu ce boulot.*

*C.C.: Est-ce que vous pouvez vous présenter à la légion étrangère sans avoir une situation légale en France?*

*T.: Bien sûr. Tout le monde peut y aller. Qu'importe la nationalité, qu'importe si tu as des problèmes judiciaires dans autres pays, ils t'acceptent jusqu'à 40 ans et en bonne condition physique. Ils changent ton nom si tu veux, et il y a cinq ans de service militaire. Si tu es dans la légion étrangère, tu es envoyé aux conflits pour combattre et défendre les intérêts de la France. C'est plus ou moins un mercenaire. Donc, voilà, j'ai connu les marionnettes et j'ai décidé de rester.*

*C.C.: Le mec que vous avez contacté pour les marionnettes était colombien?*

*T.: Oui. C'était Oscar. Je lui ai raconté ma situation et il m'a dit de nous rencontrer dans le métro pour voir. Je me suis proposé d'essayer pendant 15 jours. Mais je n'aime pas le théâtre; j'aime bien le regarder, mais pas le faire. Je pensais que c'était simple, mais je me suis trompé. J'ai commencé, et dans un mois j'avais déjà un appartement partagé avec un autre colombien marionnettiste* [Jaime] *qui était marionnettiste à Saint-Michel. Je travaillais tous les jours et je continue jusqu'aujourd'hui.*

*C.C.: Vos personnages ont été lesquels?*

*T.:  J'ai commencé avec une chanson cubaine qui s'appelle ' El Carretero' et après ' Guantanamera '.  La première poupée que j'ai faite avait le visage carré, sans épaules, sans rien.  Une poupée trop simple, avec un gant et c'est tout.  Petit à petit, j'ai amélioré les numéros et j'ai changé les chansons.  Je faisais un numéro qui s'appelait 'Only you'.  Ç'a été le premier spectacle à deux poupées, indépendants l'une de l'autre.  J'ai dû beaucoup jouer, tous les jours, 20 jours consécutifs, pour achever l'indépendance absolue d'une main par rapport à l'autre.  Quand j'ai fait ce numéro, les résultats ont changé de la terre au ciel.  Ça marchait très bien.  Après, j'ai fait Whitney Houston, Elton John, Aretta Franklin, Francis Cabrel, Olivia Newton John et John Travolta, en fin....*

*C.C.:  Est-ce que vous faites un autre métier que les marionnettes?*

*T.:  Pas en France.  Avant commencer avec les marionnettes, j'ai appris à jouer des percussions, et quelques fois j'allais dans le métro pour jouer avec quelques amis musiciens.  Mais ce n'était pas constant:  une fois tous les 15 jours, un mois, quand ils voulaient.  J'étais subordonné a eux.  Je ne pouvais pas travailler tout seul.  Après trois ans, j'ai travaillé avec 'Café de Colombia' pendant huit mois.*

*C.C.:  Aviez-vous les papiers?*

*T.:  Oui, mais espagnols.  D'abord, j'ai dû me marier ici et après en Espagne.  J'ai réussi les papiers en Espagne et j'ai obtenu la carte de résidence espagnole.  Donc je peux être ici, mais je ne peux pas travailler ni étudier.*

*C.C.:  Mais vous avez été accepté à 'Café de Colombia'.*

*T.:  Oui, mais c'est l'État colombien qui paie.  Ils demandaient les papiers, mais n'importe de quel pays européen.  Et que je n'aie pas de problème avec la police.*

*C.C.:  Et le modelage?*

*T.:  Oui, après j'ai fait le mannequin en Espagne, en faisant des défilés pour la télé.  Je n'ai pas pu obtenir ici un boulot, et chaque fois qu'ils avaient besoin de moi à Madrid, je me déplaçais.*

*C.C.:  Vous viviez ici et chaque fois que vous étiez appelé, vous voyagiez…*

*T.:  Oui, les agences de mannequins appelaient mes beaux-parents quand elles avaient besoin d'un modèle.  D'après le salaire, je voyageais ou non avec ma voiture.*

*C.C.:  Vous aviez une voiture?*

*T.:  Oui, j'étais très bien.  Grâce au métro, jamais j'ai eu besoin de rien.  J'ai pu épargner l'argent pour le cours d'aviation, et en plus je vivais bien.*

*C.C.:  Maintenant, vous aimez bien les marionnettes?*

*T.:  Oui, j'aime bien les marionnettes, et je voudrais continuer en les faisant, mais pas dans le métro.  Je ne veux plus rien savoir du métro; j'en ai marre.  Tout a un cycle.  C'est pareil quand tu travailles dans une entreprise.  Il arrive un moment auquel tu sens que tu perds ton temps.  Tu ne travailles pas au même rythme, tu ne donnes pas les mêmes résultats.  Depuis que je suis rentré de Colombie, je travaille très mal.  Je ne gagne plus comme avant.  Surtout à partir de l'agression des deux mecs qui ont cassé mes poupées, je n'ai plus jamais réussi mon niveau.*

*C.C.:  Comment est-ce la relation avec les autres marionnettistes?  Il y a des liens entre vous?*

*T.:  Nous ne nous fréquentons pas beaucoup, mais il y a des liens, bien sûr, il y a des liens, et on peut trouver appui de la part des autres collègues, surtout au niveau moral.  Si tu as eu des problèmes avec la police, ou si quelqu'un te dérange dans le wagon, ou si les gens t'insultent, ils t'appuient pour que tu continues.  Il y a la solidarité, mais c'est surtout moral, pas économique,*

*parce que tous sommes dans la même situation et le métro permet que tu gagnes à peine l'argent nécessaire pour vivre.*
*C.C.: Et les autres marionnettistes du métro?*
*T.: Non, ce n'est jamais la même chose. Il y a un Polonais et trois Roumains qui travaillent actuellement. D'abord, nous ne parlons pas la même langue. Ensuite, nous n'avons pas le même système de travail, et finalement, ils sont beaucoup plus sérieux avec le métier. Ils prennent toute une ligne et parcourent wagon par wagon. Nous sommes un petit peu plus tranquilles, plus «cools». Nous savons que nous devons travailler, mais sans que ça devienne une obsession. Nous rions, mais les Roumains ne rient jamais.*
*C.C.: Et les Argentins?*
*T.: Non plus. Avec eux, ce n'est jamais la même chose. Il me semble qu'il y a toujours une limite, bien que tu parles avec eux et que tu les connaisse. Il y a beaucoup plus de solidarité avec les amis colombiens.*
*C.C.: Pensez-vous retourner en Colombie un de ces jours?*
*T.: Pas pour vivre.*
*C.C.: Pourquoi?*
*T.: Malheureusement, la situation dans notre pays ne permet pas que tu vives tranquillement. Peut-être tu peux trouver un boulot, et il y a plus d'opportunités qu'ici, mais l'influence des pays industrialisés ne permet pas que les pays latino-américains se développent. On aura souvent des difficultés pour étudier, pour avoir des enfants, et j'aime bien vivre avec des commodités. Si je travaille, c'est pour mieux vivre. Mes deux boulots sont suffisants pour vivre ici. Si tu veux t'amuser en Colombie, tu dois t'endetter. Ici, tu peux payer tes dépenses et en plus gagner pour t'amuser. En plus, tu peux être tranquille; il n'y a pas le problème de la sécurité. Tu as toujours peur que quelque chose arrive. Je viens d'arriver, j'ai vécu un an là-bas, et la situation n'a pas changé. Les politiciens ne font rien pour le pays, chacun fait ce qu'il veut. Le pays est dans le chaos.*
*C.C.: Vos projets de futur.*
*T.: Apparemment - parce que rien n'est sûr jusqu'à ne pas le réaliser -, j'aurais un travail en Alaska que j'ai trouvé à travers l'internet. J'irais là avec mon épouse pour continuer mes cours d'aviation. Elle veut aussi faire l'aviation, donc que nous partirions ensemble. Pour l'instant, mon épouse est venue à Paris pour vivre et l'idée est de former un duo pour travailler dans le métro avec la musique. Je n'ai plus le moral pour les marionnettes, mais elle pourra me donner du réconfort pour continuer. Nous prenons des cours de guitare actuellement, mais la possibilité des marionnettes est toujours ouverte, parce qu'on ne sait pas qu'est-ce que la vie peut nous préparer. Ne jamais dire jamais.»*

[Actuellement, «Termi» est en Alaska et il continue là-bas sa profession de pilote.]

**DIANA ET JAIME (le 21 Mars 1998)**
**12 et 6 ans dans le métro**

*«C.C.: Je voudrais que tu me racontes ta vie depuis que tu es venu à Paris pour la première fois.*
*J.: Je suis arrivé à Paris en 1991. Je suis resté ici neuf mois, et après quatre mois en Espagne, aux Iles Canaries. La première semaine j'avais déjà commencé à travailler dans les marionnettes. Oscar, mon cousin, m'avait dit qu'il avait un boulot pour moi, et m'a dit de venir.*
*C.C.: Tu étais où?*
*J.: à Medellín. J'étais vécu à Aruba, et quand je suis rentré, il m'a appelé et il m'a dit que j'aurais un travail à faire. Mais je n'imaginais pas le type de travail que j'aurais ici. Au départ, la vie était très difficile, puisque nous habitions dans un hôtel et nous payions tous les jours l'habitation. Chaque jour, nous devions travailler pour manger et pour payer l'hébergement. Mon cousin avait dans ce moment des problèmes émotionnels, donc que ce n'était pas du tout facile de monter dans le métro et faire le spectacle. Alors, je me suis éloigné de mon cousin dans le travail. Quand nous avons pu loger dans un appartement, la situation était beaucoup plus stable. Il fallait seulement payer chaque mois, et les finances étaient plus organisées. Après, j'ai commencé à travailler avec Diana* [sa copine]. *Elle travaillait bien, nous faisions au moins 20 wagons par jour.*
*C.C.: Qu'est-ce que vous faisiez en Colombie avant de venir?*
*J.: Je vendais des pièces de voitures.*
*C.C.: Et vous aviez fait quelques études?*
*J.: Oui, le bac et un petit cours comme auxiliaire mécanique. A Aruba, j'ai étudié pour auxiliaire de casino. Mais j'avais envie de venir.*
*C.C.: Pourquoi?*
*J.: Oui, en fait, j'avais un boulot stable, mais je voulais voyager. Je suis allé à Aruba pour essayer d'arriver en Hollande. Mais ça n'a pas marché. Puis, je suis venu sans papiers, seulement avec le visa de tourisme. J'ai été en Espagne sans papiers aussi, et après je suis rentré. La deuxième fois je suis venu avec le visa d'étudiant. Depuis je suis là, Février 1993.*
*C.C.: Vous ne vouliez pas venir à Paris précisément, mais en Europe.*
*J.: Oui. D'abord pour connaître. Je voulais profiter de ma jeunesse. J'avais 24 ans, à peu près, donc que je voulais faire quelque chose de différent. C'est l'esprit d'aventure qui m'a poussé. La première fois a été dur, mais la deuxième fois je me suis rendu compte que deux choses pouvaient marcher: étudier et voyager. Quand je suis revenu, je ne savais pas ce que j'allais faire. Je pensais que je pourrais achever un autre boulot, mais les horaires d'étude n'étaient pas compatibles avec les travaux que j'avais trouvés. En plus, les horaires se modifient chaque semestre. Alors, la meilleure solution était de continuer avec les marionnettes. Il y a cinq ans que nous travaillons ensemble, sans arrêt. A l'été nous présentons des spectacles dans la rue, ou nous voyageons un peu. Nous travaillons dans le sud de la France, nous nous promenons en Europe, je rentre en Colombie.... L'année dernière, nous avons vendu des petits trucs dans un marché artisanal du sud. Peut-être nous allons faire la même chose cet été.*

*C.C.: Comment vous vous imaginiez Paris avant venir?*
*J.: Il y avait toujours le fantôme de la grande ville, de la modernité, de la technologie, de l'argent, de toutes ces choses qui te font rêver, mais la première fois je ne rêvais pas. Je ne voulais pas rester ici. Paris était tout simplement un point ouvert vers le monde pour me déplacer. C'est pour ça que j'ai essayé d'aller avec mon cousin en Italie, en Espagne, toujours pour découvrir, pour connaître. L'argent ne comptait pas pour moi. Je ne suis pas venu pour faire fortune. La deuxième fois, j'ai voyagé beaucoup plus: Italie, Hollande, Allemagne, Suède, Danemark, Turquie.... Les deux premières années ont été vécues avec le plus d'intensité. J'avais programmé mon retour pour deux ans, mais je suis resté ici.*
*C.C.: Comment était le métier dans les années où vous êtes arrivé?*
*J.: Il y avait d'autre type de personnes: il y avait beaucoup moins de musiciens, mais beaucoup plus de diversité. Les Noirs, les Latins, prédominaient. Maintenant, il y a surtout l'accordéon. Avant, il y avait d'autres instruments: saxo, guitare, tambour,.... Les Roumains sont le groupe le plus important. Il n'y avait pas beaucoup de marionnettistes: Diana, Sonia, mon cousin et moi étions les plus stables. De temps en temps un Anglais et un Brésilien venaient pour travailler. Dans la nuit, quelques-uns travaillaient, mais il n'y en avait pas beaucoup: il y avait Mario, il y avait Libardo, Lucía... Les gens étaient beaucoup plus surpris quand je mettais le rideau, et encore plus quand ils regardaient les marionnettes. Maintenant, les gens savent déjà ce que nous allons faire. Aujourd'hui, la surprise est pour les touristes. Dans cette époque, le Parisien lui-même était captivé.*
*D.: Pour les étrangers, les marionnettes ont quelque chose de spécial. Tu ne pourras pas voir les marionnettistes dans d'autres métros des grandes villes d'Europe. C'est pour ça que ça les étonne. A Berlin, à Stockholm nous avons vu de la musique, mais pas de marionnettes. En plus, l'espace du métro à Paris s'adapte à ce dont nous avons besoin.*
*C.C.: Quels ont été vos numéros?*
*J.: J'ai eu «La panthère», Marylin Monroe, Laurel et Hardy, Beetle Juice....*
*D.: C'était très bon, parce que la musique était très animé et les poupées très bien faites. Dans la rue, nous le faisions ensemble, avec quatre poupées.*
*J.: J'ai fait aussi «Queen» et maintenant «Lupita». Mais la première fois j'avais deux chiens qui paraissaient des téléphones* [Rires]. *Elle m'a donné une fois un chien pour les changer, parce qu'ils étaient très laids.*
*C.C.: Et tes numéros, Diana?*
*D.: Bon, je suis arrivé ici en 1986. Je venais avec l'illusion de voyager, mais ce que tu trouves ici et ce que tu imagines là-bas sont deux choses tout à fait différentes. Je suis resté ici pendant trois ans avant de sortir à autres pays. J'ai commencé à travailler avec deux ou trois filles qui commençaient à peine à travailler, et elles avaient peur, elles étaient désorientés, elles ne savaient pas quoi faire. Le premier spectacle à été celui de «la Panthère Rose». C'était une histoire.*
*C.C.: Et maintenant, vous êtes des amis?*
*J.: Pas beaucoup. Il n'y a pas de temps pour se réunir. Chacun a ses obligations, les enfants, plusieurs circonstances.*
*C.C.: Vous avez des horaires pour travailler?*
*J.: Oui. C'est comme un travail quelconque. Nous savons bien les jours dans lesquels nous devons aller chaque semaine, combien de temps, nous allons rester dans le métro, combien de wagons nous devons faire pour manger, les jours où il faut rester où il ne faut pas rester… Nous*

*travaillons, soit par horaire, soit par nombre de wagons. Rester dans le métro plus d'un certain temps est un suicide. Le corps et la pensée ne résistent pas. Dans une époque, nous allions cinq ou six fois par semaine, et c'était trop fatigant. Nous ne pouvions plus. Mais nous avions besoin d'argent. Ça dépend de ce que tu as dans la tête. Nous avons passé beaucoup de temps dans le métro, et nous avons une routine à faire pendant la semaine. Nous savons que si nous n'allons pas au métro, nous n'avons pas autre source. Nous avons toujours essayé de laisser le métro; le métro n'est pas pour toute la vie. Normalement, le métro est pour faire un peu d'argent, sortir d'une situation difficile et chercher un autre boulot. Mais notre situation est difficile. Dans ce moment, c'est plus convenable pour nous d'aller dans le métro. Nous avons essayé de sortir, nous avons organisé un groupe de théâtre, nous avons monté tout un spectacle pour présenter dans la rue. Nous avons travaillé tout un an, nous avons joué, nous avons créé, mais ça n'a pas marché à cause de la question humaine. Tout est tombé, et ça nous a déçus beaucoup, parce que nous avions beaucoup d'espoirs dans cette oeuvre. Il y avait plusieurs projets autour de ça. Nous sommes partis pour voyager un peu et nous sommes retournés avec des nouveaux espoirs.*

*C.C.: Vous avez un avantage avec les marionnettes, et c'est la liberté de vous imposer vos horaires, vos règles... Vous avez de la liberté. Vous n'avez pas un patron.*

*J.: Nous respectons nos horaires, parce qu'autrement ça ne va pas marcher. Quand on va dans le métro sporadiquement, on commence à rater. De la liberté, tu passes à l'anarchie. Parce que le métro est dur, et alors tu restes chez toi si tu ne t'imposes toi-même ta propre discipline.*

*D.: Moi, par exemple, je commence à travailler dés le jeudi, parce que pendant le week-end quand nous restons la plupart du temps. Alors, je fais 20 wagons le jeudi, 25 le vendredi, et petit à petit je m'habitue et le week-end je peux faire 40 ou 50 wagons par jour. Je ne parle pas du* track*, de la peur de monter, mais de la totale déconnexion avec le métro. Mais il y a quelques-uns qui ne vont pas au métro pendant toute la semaine, et le week-end ils doivent y rester dés le matin jusqu'au soir. C'est le choix de chacun; c'est pour ça que cette liberté est en même temps un avantage et un problème.*

*Maintenant, nous avons besoin de laisser un peu de côté le métro, de prendre l'air, parce que nous sommes fatigués. Le métro nous dit quand il faut s'arrêter un peu pour se destiner à autres choses. L'ambiance du métro est lourde. C'est pour ça que tout le monde ne continue pas.*

*C.: Vous n'avez pas l'impression que vous avez une expérience de la ville à travers le métro?*

*J.: Du monde. Du monde, parce que tu apprends à connaître les gens et tu observes plusieurs réalités dans le métro. Tu sais déjà qui est le Japonais, le Latin, l'Anglais, le Nordique, qui donne de l'argent, qui ne donne pas, qui est sérieux, qui rie...... C'est un passage par toute une quantité de cultures et attitudes d'un seul coup.»*

**BLANCA (le 29 Mars 1998)**
**1 an dans le métro**

*«B.: Moi, je marchais sur les quais de la Seine, dans les rues, je regardais, tout était très beau, je traversais le Pont-Neuf pour me promener sur les quais. Je parcourais par là. Dans l'île qu'il y a près du pont des Arts, je descendais là pour lire.*
*C.C.: Depuis combien de temps que tu es à Paris?*
*B.: Je suis ici depuis quatre ans.*
*C.C.: Tu avais quel âge?*
*B.: 27.*
*C.C.: Tu faisais quoi en Colombie?*
*B.: J'habitais à Bogota, dans le quartier La Soledad. J'ai étudié la psychologie à l'Université Catholique. Pendant la fac, je travaillais dans une entreprise d'études de marché. J'ai étudié la psychologie avec l'idée de faire psychologie clinique, mais après je me suis décidé pour la psychologie industriel. J'assistais à quelques conférences de métaphysique et je lisais des livres d'ésotérisme. Une fois j'ai été à une conférence sur l'astrologie; je ne croyais pas à tout ça, mais cette fois-là j'ai trouvée que le diagnostic sur les gens analysés par le conférencier étaient très proches de la réalité. J'ai commencé à m'intéresser à l'astrologie, mais en Colombie il n'y avait pas d'études dans ce domaine. Ici à Paris il y a des écoles privées pour enseigner, mais ce n'est pas très reconnu. Quelques amis m'ont dit que l'astrologie à Paris s'enseignait à l'université, et c'est pour ça que je suis venu.*
*J'ai un frère qui est marié avec une Française et ils ont une petite fille. Il habite à Paris depuis 25 ans. Il a été en vacances en Colombie il y a cinq ans, je lui ai dit que je voulais étudier en France. Il a accepté de m'accueillir et j'ai voyagé.*
*C.C.: Pourquoi tu n'étais pas venu avant, si ton frère était ici?*
*B.: J'avais le choix de venir quand je voulais, mais le moment n'était pas arrivé. J'avais un fiancé, et nous étions engagés. Nous vivions ensemble, nous avions plusieurs projets... Mais nous avons cessé la relation, et tout s'est effondré. Alors, j'ai décidé de faire le voyage, parce que je savais que si je restais, je me souviendrai de lui tout le temps. Chaque endroit, la musique, tous les moments vécus... Je suis parti pour faire ce que je ne pouvais pas faire en Colombie, mais aussi pour oublier.*
*C.C.: Tu ne l'avais pensé avant?*
*B.: Moi, je l'avais pensé, et je lui disais toujours 'On y va'. En plus, les parents de l'épouse de mon frère sont psychologues, donc que nous avions des possibilités de travail. Mais il n'était pas intéressé, et alors je suis resté, parce que je ne voulais pas venir sans lui. Comme je savais que dans n'importe quel moment je pouvais venir, je ne m'inquiétais pas.*
*C.C.: Comment tu imaginais Paris avant de venir? Qu'est-ce que tu espérais trouver?*
*B.: Bon, j'imaginais Paris, la ville lumière, la ville de la mode, l'idée de la France, du premier monde... J'imaginais que j'allais trouver quelque chose de tout à fait différent qu'en Colombie. Quand je suis arrivée ici, j'étais déçu. On sait que c'est le Vieux Continent, qu'on va trouver des monuments, de dessins anciens, mais je n'ai jamais imaginé que c'était par tout, que tout était si homogène. Je pensais qu'il y avait des zones historiques, comme La Candelaria à Bogotá, et que le reste serait architecture moderne. Mais tout était le même, encore dans les petits*

*villages. Ça m'ennuyait, tout était comme une copie en miniature. Ça m'a surpris, ça ne m'a pas plu.*
*Mais j'ai eu aussi d'autres déceptions. Soudain, j'ai senti aussi la tristesse, la nostalgie pour ma famille. D'ailleurs, j'avais imaginé que j'apprendrais le français en trois ou quatre mois, que je pourrais étudier l'astrologie et rentrer en Colombie. Mais ce n'était pas si évident que ça. En plus, j'avais l'espoir d'un support économique de la part de ma famille. Je venais seulement pour étudier et voyager. Mais l'entreprise de ma famille a éclaté quand je suis arrivé, donc qu'ils n'ont pas pu m'envoyer d'argent. J'ai eu un choc. Et la dernière chose c'est que je n'ai pas pu oublier. J'ai appelé mon ancien fiancé pour lui dire 'au revoir', et il m'a dit qu'il avait été à Paris pour faire un stage avec son entreprise. Alors, quand je suis venu, il était présent partout. Dans tous les endroits que je parcourais, il était présent. Je me souvenais de lui tout le temps. Ça a été très dur.*
*Par ailleurs, les gens à Paris m'ont beaucoup touché. Je voyais des automates, pas des hommes. Je me disais: 'oui, la ville est très belle, mais... '. Il n'y avait pas de vie.*
*J'ai vécu huit mois à Paris avec mon argent, et après j'ai dû chercher un boulot. Je me suis inscrit dans des cours de français, mais après je n'ai pas continué. L'objectif de l'astrologie restait petit à petit à côté. Alors, les espoirs de voyager, d'étudier et d'apprendre le français ont échoué.*
*C.C.: Tu avais des papiers?*
*B.: Oui, je suis arrivé avec la carte de séjour, mais pour la renouveler il faut être inscrite. Pour moi, il n'y avait pas beaucoup d'options. Travailler comme baby-sitter. Je l'ai fait, mais ce n'est pas pour moi.*
*C.C.: Comment as-tu commencé avec les marionnettes ?*
*B.: Bon, je suis parti de chez mon frère et j'ai pris un appartement à Odéon. Mais là, je devais payer le logement et je n'avais pas l'argent. Ma situation économique était difficile. Un jour, je suis monté dans le métro et j'ai vu un spectacle de marionnettes. J'ai beaucoup aimé le numéro, et ça m'a étonné. Je suis descendu et j'ai félicité le garçon, bien que je n'avais pas d'argent. Il m'a remercié et nous avons commencé à parler. Il m'a dit qu'il était roumain et qu'il travaillait avec un colombien. Et dans ce moment-là, Oscar est apparu. Il m'a dit de me mettre à travailler avec eux. Au départ, je ne voulais pas. Je m'en doutais. Mais c'était le seul choix. Et le meilleur, au niveau économique. 35 francs l'heure pour garder les enfants ne sont pas comparables à ce que je peux gagner dans le métro. Les premiers jours, je les accompagnais, mais je n'osais pas commencer. J'ai visité les quais pendant un an avant de me décider.*
*Dans le métro je suis indépendante, autonome, je viens quand je veux, je m'en vais quand je veux, je travaille quand je veux. Le métier s'adaptait à mes conditions. Oscar m'a prêté son 'Pavarotti' et puis j'ai fait mon spectacle.*
*C.C.: Quels ont été tes numéros?*
*B.: D'abord, un spectacle avec une poupée que j'ai aimée bien parce qu'elle a été la première que j'ai fabriquée, mais avec une mauvaise musique. Je l'ai fait si mal que je pleurais. J'ai quitté le métro, et le numéro suivant est celui que j'ai actuellement. Charles Aznavour.*
*Ce que j'aime du métro est l'indépendance et l'autonomie que j'ai acquise, et aussi que j'ai appris plusieurs choses grâce au métro. J'ai connu autre visage de la ville: les pickpockets, les clochards,… Moi, je vivais en Colombie dans un monde irréel, j'avais tout, rien ne me manquait… L'expérience dans le métro m'a fait plus humaine. Maintenant, je me sens bien*

*comme marionnettiste. Ce n'est pas ma profession, mais c'est un boulot qui me permet de vivre et à la fois une activité artistique, qui m'a rapproché des gens pour leur donner un sourire ou une satisfaction dans sa vie quotidienne. Comme psychologue, le fait d'être en contact avec les gens, leurs réactions, est très intéressant. Regarder les clochards… bien qu'ils n'aient pas d'argent, quelques fois ils te donnent une pièce. Les vieux…ils font le chien, et après ils sortent sa pièce de 10 francs!! Les enfants…ils rigolent, ils s'amusent beaucoup. Bon, mais les enfants Français… C'est triste, ils regardent avec la même indifférence que les grands. J'essaie de les faire sourire, mais ce n'est pas évident. À travers les marionnettes, je peux changer les attitudes des gens et faire voir la vie d'autre manière.*
*C.C.: Tu veux retourner en Colombie?*
*B.: Oui, mais avec de l'argent. Pas pour vivre avec ma famille à nouveau.»*

**CHALA (le 17 Avril 1998)**
**2 ans et demi dans le métro**

*«C.C.: Comment tu t'appelles?*
*Ch.: Luis Fernando.*
*C.C.: Pourquoi on t'appelle Chala?*
*Ch.: Dés que je suis petit.*
*C.C.: Quel âge as-tu?*
*Ch.: 25.*
*C.C.: Tu viens d'où?*
*Ch.: Itagüí.*
*C.C.: Tu es à Paris depuis combien de temps?*
*Ch.: Deux ans et demi. Je suis arrivé en 1995.*
*C.C.: Qu'est-ce que tu as fait en Colombie avant de venir?*
*Ch.: Je travaillais en bijouterie.*
*C.C.: Ta situation économique était bonne?*
*Ch.: Oui.*
*C.C.: Pourquoi est-ce que tu as pris la décision de voyager?*
*Ch.: J'ai un membre de ma famille ici à Paris. Il m'a offert le billet d'avion pour voyager, et je me suis décidé. Je l'ai fait comme aventurier. Mais je suis venu avec quelques objectifs, et ici j'ai trouvé autres choses. Le métro, le plus important. Après, la maçonnerie.*
*C.C.: Quelles étaient tes aspirations?*
*Ch.: Je voulais étudier, je voulais m'instruire dans mon art, mais quand je suis arrivé j'ai commencé à travailler pour vivre.*
*C.C.: Qu'est-ce que tu voulais faire?*
*Ch.: Etudier la bijouterie, connaître des gens du même métier… Cultiver ma profession. Mais aujourd'hui, je n'ai rien. Bon, je fais la maçonnerie aussi, c'est une profession, mais ce n'était pas mon objectif.*
*C.C.: Qu'est-ce que tu penses de Paris comme ville, et quelles étaient tes images de Paris avant de venir?*
*Ch.: Paris est très différente de notre système. J'avais une impression à travers les images télévisées du Tour de France. Mais j'imaginais que les bâtiments étaient plutôt normaux, pas la même vieille ville partout.*
*C.C.: Et tu avais des papiers?*
*Ch.: Non. Pas encore. Je suis venu avec un visa de tourisme. C'est pour ça que je ne peux pas faire mes études. Il faut attendre. Pour l'instant, les marionnettes me permettent de rester ici et de vivre.*
*C.C.: Quand est-ce que tu as commencé avec les marionnettes?*
*Ch.: Le quatrième jour. J'ai vécu chez une tante, et j'avais déjà l'idée que je venais pour être marionnettiste, mais je ne connaissais pas le système. Mon cousin connaissait Jaime; il avait*

*commencé avec lui. Après c'est mon cousin qui m'a appris. Nous travaillons ensemble. Le premier mois n'a pas été évident, mais après j'avais déjà mes propres marionnettes.*
*C.C.: Lesquels ont été tes numéros?*
*Ch.: «La clé» et «Mirta». Maintenant, celui du boogie-woogie.*
*C.C.: Qu'est-ce que tu penses du métier?*
*Ch.: C'est un travail, comme n'importe quel autre. Peut-être pas tout le monde à la même opinion, peut-être ils pensent que je fais la manche. Moi, je pense que c'est un boulot, parce que je gagne assez pour vivre et je fais une activité.*
*C.C.: Tu aimes bien les marionnettes?*
*Ch.: Oui, je les aime bien. C'est amusant, c'est bien de faire plaisir aux gens. Les marionnettes transmettent énergie, enthousiasme. Pour moi, c'est un amusement. Quelques fois je travaille toute la semaine en maçonnerie, en électricité, et quand j'arrive au métro les week-ends, je m'amuse.*
*C.C.: Vous travaillez tous ensemble?*
*Ch.: Non, chacun a ses horaires. Ça va d'après l'organisation du temps de chacun. Chacun choisi la ligne, les jours que chacun veut travailler… Moi, je travaille la ligne 6 et la ligne 1 dans ce moment-ci. Dans la semaine, je fais la ligne 4, ligne 3, ligne 2…*
*C.C.: Tu veux retourner en Colombie?*
*Ch.: Oui, bien sûr. Pour l'instant, mes projets de vie sont là-bas.»*

**GUILLERMO (le 29 Avril 1998)**
**11 ans dans le métro**

*C.C.: D'où tu viens?*
*G.: Buenos Aires.*
*C.C.: Tu est arrivé quand à Paris?*
*G.: 1987.*
*C.C.: Qu'est-ce que tu faisais à Buenos Aires?*
*G.: Je travaillais dans une compagnie de théâtre,* 'La linterna mágica'. *J'ai connu là-bas quelques amis qui étaient déjà venus à Paris, et ils m'ont parlé des marionnettes. Quand je suis arrivé, j'avais le numéro d'Horacio; je l'ai appelé et j'ai commencé à travailler avec lui dans une oeuvre de théâtre que les Argentins étaient en train de jouer. C'est lui qui m'a appris à travailler dans le métro.*
*C.C.: Pourquoi as-tu décidé de venir?*
*G.: Bon, je voulais connaître l'Europe, j'avais beaucoup d'amis qui avaient vécus en Italie, à Madrid, et bon, tu sais… en plus, je n'avais pas d'engagements en Argentine, donc à ce moment-là je pouvais le faire. Peut-être après ce serait plus compliqué.*
*C.C.: Tu avais des papiers?*
*G.: Non, je suis venu comme ça. Mais je savais que je n'aurais pas d'autre boulot à faire. Je voulais travailler en théâtre, mais dans le théâtre tu ne peux pas gagner beaucoup d'argent. J'avais fait quelques cours de marionnettes, je savais un peu de mimique aussi, et bon…*
*C.C.: Comment tu t'imaginais Paris avant de venir?*
*G.: Bon, je ne connaissais rien du tout. La Tour Eiffel, le Louvre, tu sais… Ce que tout le monde connaît. Et bon, en Argentine il y a beaucoup de monde qui est en contact avec la France, à cause de la dictature, des gens qui sont venus comme exilés. Tu entends parler les gens, mais c'était tout.*
*C.C.: Comment as-tu commencé avec les marionnettes?*
*G.: Bon, je t'ai déjà dit que je travaillais avec Horacio dans son oeuvre. Il savait que je n'avais plus d'argent, que je suis venu comme la plupart des Argentins qui travaillaient avec lui, et je suis allé au métro pour travailler. Les premiers jours j'étais en train d'apprendre, puis j'ai commencé par moi-même, sans personne.*
*C.C.: Quels ont été tes numéros?*
*G.: Plusieurs!!! J'ai fait le numéro de la rose, l'histoire du chat et la souris, une histoire comique avec 'Dracula', et maintenant je fais le spectacle du photographe. Mais j'ai fait aussi un spectacle de jazz avec Ella Fitzgerald, un autre avec Charlie Parker, enfin…*
*C.C.: Maintenant, tu as des papiers?*
*G.: Oui, mais ça ne change rien. Tout au contraire, maintenant, il faut que je paie les impôts* [Rires]. *Je ne sais pas faire autre chose. Après douze ans, c'est très difficile de sortir du métro. Personne ne t'accepte pas dans un boulot formel si tu n'as pas une formation. Je suis acteur, j'ai fait du théâtre toute ma vie.*

*C.C.: Qu'est-ce que tu penses du travail des marionnettes?*
*G.: C'est un bon travail, ça me fait plaisir, mais l'ambiance du métro est très dure. C'est un dégât physique et psychologique très fort. Je ne voudrais pas continuer, mais pour l'instant je n'ai pas autre choix.*
*C.C.: Tu travailles tous les jours?*
*G.: Surtout les week-ends, sur la ligne 1. Dès le jeudi jusqu'à samedi soir.*
*C.C.: Tu veux retourner en Argentine?*
*G.: Pour quoi faire? Je n'ai pas d'amis, et je me suis éloigné beaucoup de ma famille. Mon père est mort il y a deux ans, et ma mère habite chez une soeur. C'est la seule chose que je sais.»*

**2. Témoignage autobiographique, ipséité et identité narrative. Commentaires sur l'analyse de Ricoeur.**

Les témoignages précédents racontent un itinéraire inscrit dans les lieux que ce parcours traverse (pays d'origine, pays d'accueil, espace de la ville, autres pays…), reconstruites à travers une exercice de mémoire dans le temps d'une vie. Le rôle de l'ethnologue est celui de proposer le contexte de réconfiguration des histoires respectives sous la forme des questions concernants la recherche effectuée.

Le méthode cherche à accomplir d'une certaine manière ce que Jean Jamin a appelé «l'autobiographie des autres.»[28] Il existe une liaison entre l'individu comme sujet d'une action et la narration qu'il raconte sur lui-même en tant qu'auteur-personnage.

« L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du* qui *n'est donc elle-même une identité narrative.* Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est voué à une antinomie sans solution: ou bien l'on parle d'un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient (...) que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions.

«Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*); la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative.»[29]

L'interaction produit les récits respectifs: celui de l'ethnologue (parce que les questions de l'entretien ont été le produit, *entre autres sources*, de la «lecture» que l'ethnologue a fait du terrain) qui cherche l'autre (ou ce qui est semblable, son récit), et celui de l'interviewé, qui trouve un sens ou un caractère inédit de sa propre histoire dans les considérations de l'enquête.

«Le soi-même peut ainsi être dit réfiguré par l'application réflexive des configurations narratives. A la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le voeu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être réfigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées.»[30]

---

[28] Session d'ouverture du seminaire "Ethnographie et autobiographie", le 12 Février 1998.
[29] Ricoeur, Paul, *Temps et Récit III*, Éditions du Seuil, 1985, p. 442-443.
[30] Ibid., p. 443.

Les deux récits se réorganisent dans la réflexion que chacun fait de ses propres fictions. La citation entière de Jamin est la suivante: «si on peut faire l'ethnologie de soi-même, on peut faire aussi l'autobiographie des autres.» L'ethnologue utilise les entretiens comme éléments qui serviront à l'accomplissement du projet qu'il a conçu, et qui deviendra, lui aussi, un récit raconté a d'autres. Le processus continuel d'autorréflexion et de révision qui l'affecte constitue l'essence de cette ethnologie. Dans l'ethnologue opère l'ipséité: «Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'*Apologie* (...). L'ipséité est ainsi celle d'un soi instruit par les oeuvres de la culture qu'il s'est appliqués à lui-même.» L'autre interviewé est l'objet de la réflexion de l'ethnologue en tant que dépositaire des traits culturels ou, plutôt, des multiples récits qui font partie de son histoire.

Mais l'ethnologie essaie précisément d'analyser l'individu comme le participant des récits partagés. «La notion d'identité narrative montre encore sa fécondité en ceci qu'elle s'applique aussi bien à la communauté qu'à l'individu. On peut parler de l'ipséité d'une communauté: individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective.»[31]

L'intéressant est, alors, la forme dont les récits de vie individuels s'unifient autour d'un récit qui devient une narration à plusieurs voix. L'individu est le producteur du sens social, soit dans l'expression symbolique (images, expression oral, écriture) et/ou réel (pratique) du récit qu'il partage. La préhistoire de ce récit est composé des histoires individuelles. Ce n'est pas l'histoire commune ni un mythe d'origine qui les approche, mais surtout l'histoire du quotidien, croisé par les récits que les autres sont en train de vivre. Néanmoins, dans les histoires de vie on peut trouver aussi des résonances, des échos plus ou moins lointains, quelque chose de profondément humain qui les fait semblables et qui renforce un sentiment de fraternité.

*«Le paysage imaginaire d'une recherche n'est pas sans valeur, même s'il n'a pas de rigueur. Il restaure ce qui s'indiquait naguère sous le titre de 'culture populaire', mais pour muer en une infinité mobile de tactiques ce qui se représentait comme une force matricielle de l'histoire. Il maintient donc présente la structure d'un imaginaire social d'où la question ne cesse de prendre des formes différentes et de répartir. Il prévient également contre les effets d'une analyse qui, nécessairement, ne saisit ces pratiques que sur le bords d'un appareil technique, là où elles altèrent ou déroutent ses instruments. Aussi est-ce l'étude même qui est marginale par rapport*

[31] Ibid., p. 444.

*aux phénomènes étudiés. Le paysage qui met en scène ces phénomènes sur un mode imaginaire a donc valeur de rectificatif et de thérapeutique globale contre leur réduction par un examen latéral. Il assure au moins leur présence à titre de revenants. Ce retour sur une autre scène rappelle ainsi le rapport que l'expérience de ces pratiques entretient avec ce qu'en expose une analyse. C'est le témoin, qui ne peut être que fantastique et non scientifique, de la disproportion entre les pratiques quotidiennes et une élucidation stratégique. De ce que chacun fait, qu'est-ce qui s'écrit? Entre les deux, l'image, fantôme du corps expert et muet, préserve la différence.»*

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, pp. 67-68.

## CHAPITRE V

## LE RECIT D'UNE JOURNÉE SUR LES LIGNES

La narration se déroule en plusieurs trajets: le premier trajet est celui du marionnettiste jusqu'au point de départ (le déplacement de chez soi dans un point quelconque du onzième arrondissement jusqu'à la station Oberkampf, et d'Oberkampf à Châtelet en utilisant le métro). La ligne 1 (Châtelet-Concorde) et la ligne 6 (Charles de Gaulle-Etoile-Trocadéro) sont les lignes choisies pour dépeindre le récit d'espace des marionnettistes dans sa réalisation effective, ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec les passagers du réseau.

Pour mieux comprendre le récit que nous présentons, je conseille aux lecteurs de tenir en compte quelques références: le tiret est utilisé pour indiquer les dialogues et toute expression orale. Les guillemets s'utilisent dans les cas des pensées intérieures. Les mots en majuscules sont des annonces de tout type, objets du contact visuel. Les majuscules plus grandes désignent les noms des stations dans les panneaux du quai. Les minuscules centrées sont aussi des annonces, signes ou messages. Les commentaires du narrateur et la description des lieux ont été mises entre parenthèses [ ]. J'ai décidé d'introduire aussi quelques dialogues en espagnol, puisque la plupart des marionnettistes sont des latino-américains.

La relation des signaux et d'annonces publicitaires a été réalisé le 29 Juillet 1998. Quelques dialogues ont été écoutés ce jour-là dans l'enceinte du réseau.

**Un appel téléphonique.**

- Aló?
- Aló? E.?
- Oui. Ça va? C'est U.
- Aaaah!! Ça va, et toi? Tu ne vas pas faire la fête ce soir?
- Oui, je crois, oui. Mais je ne sais pas sur quelle ligne, parce que les contrôleurs ont été toute la semaine sur la 12.
- Alors, on va essayer sur la 6?
- Oui, je crois que c'est le meilleur choix. J'espère qu'il n'y a pas beaucoup de monde…
- Bon, je n'en sais rien. On va essayer, et sinon, nous changeons. La ligne 3 est bien aussi.
- Bon, alors, à quelle heure est-ce qu'on se voit?
- A 11:00. Parce qu'après, je crois que les roumains arrivent.
- D'accord. Allez, à demain!!! Dors bien, heh?
- Oui, oui…

................................................

« De toute façon, je vais travailler dès 9:00. Je n'ai pas fait que 20 wagons aujourd'hui. Il faut faire 40 demain, au moins. Je n'ai pas payé encore le logement. Et la facture d'électricité? Bon, c'est pas grave… Il me faut acheter des piles. 'Leader Price' sera ouvert à cette heure-ci? On va voir…»

**Le marionnettiste comme villageois.**

«Il n'y a presque pas de voitures. Ce n'est pas normal ici, à République. Quand je suis venu ici la première fois, il y avait une manifestation. On ne pouvait pas marcher. Et il n'y avait pas de voitures; il y avait beaucoup de monde!! De toutes les nationalités: Chinois, Africains, Français… A cette époque-là, je ne savais bien parler la langue. Je ne comprenais pas qu'est-ce qu'il y avait là-bas. Mais je crois que c'était une manifestation des immigrés ou des sans papiers, quelque chose comme ça. Si j'avais su, je me serais joint à la foule, quoi!! Quelles difficultés j'ai du passer à cette époque-là!! Je n'avais pas encore commencé avec les marionnettes. Ou si? Je ne sais pas. Ah, non, non, non, ça a été après, parce que j'ai connu R. justement dans le bar à côté du 'Quick' de République. Quel bête!! C'était en hiver, je n'avais pas un sou pour payer le café. Lui, il l'a payé. Quelle misère!! Et la chambre où j'habitais… oh la la!! Ce bâtiment était plein de prostituées et de délinquants. Mais je n'avais pas d'autre choix. J'aurais pu faire autrement? Je ne connaissais personne. Sans papiers, sans argent, sans rien comprendre… non, à cette époque-là la vie était impossible. Maintenant, le bâtiment, je ne sais pas s'il existe encore. Bon, mais moi, je m'en fous. C'est bien d'avoir connu l'existence des marionnettistes. Et R., il m'a aidé beaucoup, heh? C'est lui qui m'a expliqué le truc de l'allocation… Attention, feu rouge pour les piétons!! Bon, voilà, il est ouvert le 'Leader Price'… il y a des voitures, quoi!!

**Le réveil.**

*- Bueno, voy de salida. Nos vemos en la noche, yo estoy por aquí a eso de las 6 y 30 à 7.*
*- Adiós, que le vaya bien!!*

«Je suis prêt? Je n'oublie rien? Attend!! Oh, bon dieu, la cassette!! Elle est sur la table…

*- Chao, papi!!*
*- Adiós, amor, mucho juicio, no? Le haces caso a tu mamá. No vayas a salir sola a la calle.*

«Amplificateur, *walkman*, piles, banane et…marionnettes!! Ça y est!! On y va!!

«*Hermoso día*. Aujourd'hui, ce n'est pas un jour pour aller dans le métro, mais au parc ou au Jardin des Plantes. Mais non, non !! Il faut travailler. En plus, s'il y a du soleil, il y aura beaucoup de touristes. Je crois qu'aujourd'hui tout va se passer bien.

PIETONS
ATTENTION
TRAVERSEZ EN DEUX TEMPS

Ils vont s'amuser, les touristes!! Les Champs Elysées doivent être plein du monde. Je suis content aujourd'hui. Je vais travailler dur!!

11$^{eme}$ arr.
RUE CRUSSOL

Il faut tourner. Sinon, je ne vais pas gagner l'entrée au métro. Quelle ville !! Les rues sont introuvables. Mais maintenant, ça va. Je ne me perds plus comme avant. Oh la la!! Je connais le quartier. Et la ville, bien qu'il y ait pas mal de rues et d'impasses que je méconnais totalement.

PIZZA HUT

FONTENOY
Immobilier

Depuis que j'ai acheté la voiture, je connais davantage la surface. Parce qu'au début, je ne connaissais que le métro. Surtout quand j'ai commencé à travailler. Si quelqu'un m'avait demandé où était la Seine, je serais perdu!! Mon sens d'orientation a été toujours très mauvais, de toutes façons. Je connaissais le sous-sol, mais en haut il y avait des endroits que je n'avais pas vus. Bon, le 'Quick' de l'Avenue Wagram, les Chinois de Rue Saint Denis, les endroits pour manger à midi. Mais après, au tunnel.

BAR Le Cristal BRASSERIE

Je n'avais pas le temps de connaître dehors. Et nous arrivons si fatigués chez nous que nous n'avons pas envie de sortir. Je devrais profiter maintenant pour connaître un peu les alentours. Mais pour l'instant, il faut travailler, il faut payer le logement… Et la facture d'électricité? Ça arrivera bientôt!! Et l'anniversaire de ma petite fille? Ce n'est pas le mois prochain?

METRO

M 5 9 OBERKAMPF

Attention, les marches…Au revoir Paris!!

Espace non fumeurs
TIREZ

...............................................

- Où sont les clés?
- Sur la table, à côté des tickets.
- Bon, alors, je m'en vais, c'est presque l'heure.
- Tu vas travailler le soir?
- Oui, peut être. C'est dommage, mais…
- Ça ne fait rien. Allez, bonne journée!!
- A plus, hein?

«Bon, on va vite. Ah, j'aime beaucoup cette heure du matin. Les couloirs sont vides, il n'y a personne, le silence est total. J'aime la ville quand elle dort. Surtout parce qu'il ne faut pas travailler!! Et si, un jour, tout le monde décide de rester chez eux? Je rêve !! 'Les parisiens font la grève. Ils se refusent à utiliser le métro.' De toute façon, ce serait un jour très ennuyeux. La ville en mouvement, les gens qui parcourent les passages, ça donne vie à ces murs et à ces couloirs un peu…effrayants. Voilà, monsieur le balayeur:

- Salut, ça va?
- Oui, oui, ça va, et vous?
- Bon, voilà, prêt à commencer la journée !!
- J'ai laissé les wagons bien nettoyés, chef !! Vous savez…Ja, ja!!
- Magnifique. Bonne continuation !!
- Au revoir !!

«Quand il y a du monde, on ne se rend pas compte de la résonance des couloirs. C'est pour ça qu'on pense que les pas et les voix se multiplient, que l'activité est majeure. Ça fait que le rythme s'accélère, je pense. Les gens sont hypnotisés: 'Il faut aller vite, plus vite, plus vite'. C'est un rythme frénétique. C'est la folie!! Mais bon, à la fin, c'est notre faute. Tout le monde veut monter dans le train en même temps, avant qu'il parte. Ça marche bien, le système. Mais ce n'est pas agréable d'être tout le temps sous terre. Ça, c'est déprimant. Bon, moi, je me suis déjà habitué à avoir tout le temps le tunnel devant moi. L'obscur, le vide, encore et encore. Les feux rouges, les signaux, le trou noir. Le quai est vide ce matin. Ici, c'est mort, quoi!! C'est encore très tôt… D'accord, alors, on va monter. Les lumières… Ça y est !! C'est déjà l'heure: 5:30. Et voilà, le premier passager du jour !!»

...............................................

- Maman, regarde !!
- (...)
- Maman, regarde !!
- (...)
- Maman, regarde !!
- Bon, ça suffi !! Tais-toi, Francine, parce que tu vas déranger tout le monde !!
- Mais les petits oiseaux, ils sont beaux…
- Ce sont des colombes, Francine, des colombes. Elles ne sont pas petites. Elles sont plutôt grandes, tu ne crois pas?
- Et elles habitent dans le métro?
- Oui, là-bas, en haut, sous le toit.
- Et qu'est-ce qu'elles mangent?
- Bon, je ne sais pas, peut-être…je ne sais pas.
- Maman, regarde, regarde…
- Francine…

...............................................

- Was ist der nichst stationbahnhof?
- Ich wisse nicht.
- Aber, du haBt nicht deiner Karte?
[ailleurs]
- Look at that! It's amazing !!
- Ouau !! I can't believe it !! You see that, Sand?
- Yeaaah!! Wait a minute, I'm going to take a picture.
[ailleurs]

...............................................

- J'AI FAIM
- UNE PETIT PIECE OU UN TICKET RESTO POUR MANGER MERCI
- «Excusez-moi, est-ce que vous avez deux francs?»

................................................

- Tu vas à l'École aujourd'hui? Mais c'est fermé !!
- Oui, mais j'ai un rendez-vous avec un des membres de l'entreprise. Il a étudié là-bas, donc que je lui ai dit d'y aller… En plus, la salle d'informatique est ouverte le samedi. Tu ne savais pas?

................................................

- «Il est 8:30. Je vais voir Camille aujourd'hui. Il y avait trois jours déjà…»

**Le marionnettiste comme passager.**

RATP
[dans l'écran]

« Elle est où, ma carte orange? Pourquoi est-ce qu'il y a autant du monde dans le guichet?

reprenez
votre
billet

- Attention !!
- Oh !! Excuse me !!
- No problem.

«*Gringo* perdu. Elle semble lourde, sa valise !!

DIRECTIONS

M 5 BOBIGNY
PLACE D'ITALIE

«Par ici…

}

Bullyrag
Songs of praise
Nouvel album

découvrez le musée de la musique

DIRECTIONS

M 5 PLACE D'ITALIE
RICHARD-LENOIR
BRÉGUET-SABIN
BASTILLE

[E. descende les marches]

OBERKAMPF

«Bon, maintenant, il faut attendre. Où est le musée de la musique? A La Villette, peut-être? Non, c'est la Cité de la Musique. C'est la même chose? C'est chouette l'affiche, quand même.

C & A
Fashion & More

«Il faut profiter les soldes pour acheter quelque chose pour Elena… Il fait chaud ici!! Et cette femme, qu'est-ce qu'elle lit? 'Un ethnologue dans le métro'. Ce n'est pas ça c'est que C. fait? Peut être il sera là aujourd'hui… Je vais commencer dans la ligne 1. Avant 11 heures, il n'y a pas de musiciens.

[Le train arrive, E. monte dans le wagon. Signal sonore et fermeture des portes.]

«Il n'y a pas de sièges? Ah, oui, voilà, le strapontin. C'est lourd, l'amplificateur!!… Il me semble que les gens sont contents aujourd'hui. C'est le soleil, ils sont calmes. Ils ne sont pas pressés. En plus, c'est le week-end… Il n'y a presque des gens dans le métro à cette heure-là. Mais à Châtelet il y a toujours les touristes qui vont au Louvre.

- Mais, non, justement…
- Si l'année prochaine…

8000 offres d'emploi et stages 3617
(FRANCE ET ETRANGER) RECRUT

«Quand j'ai des papiers, je vais appeler. J'espère que la préfecture me donne bientôt une réponse. Avec une fille française, c'est plus simple.

- Mais parfois, ça va pas…
- Oui, mais ce n'était pas tard; il y a du fric, hein?
- Je l'ai acheté avant-hier.
- Moi, j'ai presque l'argent. Bon, j'ai l'argent, en fait…

BRÉGUET-SABIN

Il faut aller jusqu'à Bastille.

PRINTEMPS
the department store in love with fashion

«Quelle femme!! Oh la la!! Je voudrais trouver une de ces modèles dans la rue. Si une femme comme elle me donne une pièce, je répète le spectacle!!… J'espère qu'il n'y a pas la police.

BASTILLE

«Il faut changer…

**La ville en mouvement. Les «voix».**

- Avancez, s'il vous plaît !!
- Maman, regarde !!
- Hey, girls !! We have to take the subway !! We must meet the other people at 10:00 a.m.
«Il faut que je me presse, parce que si non, je ne vais pas arriver à l'heure à l'entretien»
Mc Donald's
- Oui, chérie, bien sûr que je me rappelle. A l'entrée des Tuileries. Comment l'oublier?
[musique dans les couloirs du métro]
«C'est mon troisième voyage. Monsieur les passagers, montez, nous allons partir!!» [signal sonore]
Virgin megastore
- Deux tickets, s'il vous plaît.
- Sept fois que ça m'arrive cette semaine; sept fois !!

RESPECTONS LES COULOIRS VELOS

SAMARITAINE

- Ça va? Tu m'attendais il y a longtemps?
- Non, je viens de descendre du train.

CHÂTELET
STALINGRAD

- Ça va, Sophie?  Tu veux aller aux «Quatre Temps» avec moi?

.................................................

ALARME

Voilà les pickpockets.  Ils vont à Châtelet, c'est sûr.  Ce sont les mêmes que j'ai trouvé l'autre jour sur la 3.  Diable !!

M 1 La Défense

Ch. de Vincennes
Sortie
Opéra Bastille • r. de Lyon
bd. Bourdon
bd. Henri IV
Bassin de l'Arsenal

selecta

«Je crois que je devrais prendre une bouteille d'eau.  Bon, on verra après.

[E. monte les marches et commence à traverser les couloirs]

«Ça sent mal !!

bonne journée
traditionnellement bon

POUSSEZ

ICI
SORTIE DIRECTIONS

M 1 CHÂTEAU DE VINCENNES
LA DÉFENSE

[voix par les haut-parleurs] VOTRE ATTENTION, S'IL VOUS PLAÎT. SUITE AUX TRAVAUX LIGNE 9, LE SERVICE EST INTERROMPU ENTRE OBERKAMPF ET NATION TOUTES LES SOIRS A PARTIR DE 21h30, SAUF LES SAMEDIS, DIMANCHES ET FÊTES. MERCI DE VOTRE COMPREHENSION

DIRECTION

M 1 LA DÉFENSE
SAINT-PAUL
HOTEL DE VILLE
CHÂTELET

«Oh la la!! Quel beau jour !!

- Mira, qu'este maletón me da pelea !! Imagínate los otros !!

LA STATION EST EN COURBE
ATTENTION AU PAS EN
MONTANT DANS LES VOITURES

BASTILLE

M 1

DIRECTION
La Défense

«J'arriverais à Châtelet en cinq minutes. Juste à l'heure.. Je vais mettre la cassette dans le *walkman*. Je vais écouter la musique…C'est bien enregistré. C'est le début de la chanson. On va voir si ce spectacle marche bien.

[le train arrive]

Attention!! Ne mets pas tes mains sur la porte!
Tu risques de te faire pincer très fort.

«Je ne vois pas des contrôles. On verra à Châtelet… Qu'est-ce que les gens pensent? Il y aura quelqu'un qui sait que je suis marionnettiste? Peut-être. S'il prennent cette ligne à cette heure, c'est possible. Je suis là tout les samedis…

CHÂTELET

- Excusez-moi.  Merci !!

[le marionnettiste descend du train]

................................................

- Bon, Francine, soit sage.  Il faudra attendre le prochain !!
- Von Hôtel de Ville bis Musée du Louvre…drei stazion !!
- Je vais prendre la ligne 1.  C'est le chemin le plus court jusqu'à l'École.
- Le métro n'est pas pour les vieux.  Tout le monde va trop vite.  C'est pour ça que je préfère le bus.  Qu'est-ce que tu penses, Sophie?

«Châtelet.  Je vais arriver avant que Camille.»
- Well, well, well.  We have to go to 'La Défense'.  Now, where can we find a map?

**Le marionnettiste dans le quai.  De passager à marionnettiste.**

«Il y a beaucoup des gens ici !!  Bon, on va commencer, alors !!  Il n'y a pas de musiciens.  La police…non, je ne vois pas.  Mais il faut attendre encore.  Le train n'est pas arrivé.  J'espère qu'il ne soit pas des nouveaux…  Alors, je vais préparer mes affaires.  Les trains du matin sont les meilleurs:  nous pouvons travailler et les gens sont de bonne humeur…mais pas en semaine!!  En plus, ils ont de l'argent dans les poches…Je vais bien commencer.  Un bon spectacle, bonne énergie.  [le marionnettiste sort le rideau avec les marionnettes et teste le son].  Désolé !! Le son est un peu haut.  Ça y est !!  Là, il s'approche.  Ça va, c'est le bon train.  Et toi, qu'est-ce que tu regardes?  Il me semble que je l'ai vu avant…  Il ne semble pas un police en civil.  Alors, où est-ce que je vais monter?

[Les passagers rentrent dans la rame.  Le marionnettiste se met debout et regarde les différents wagons.]

«Non, pas celui-là.  Il y a beaucoup des gens debout.  Et le suivant?  On va voir…  C'est bien, mais… oh la la !!  Le mangeur vient de descendre…  On va voir le suivant…

[La signal sonore commence.  Les portes vont se fermer.]

Pas de problèmes.  On y va !!»

**Le marionnettiste dans le wagon.  Le marionnettiste comme marionnettiste.  Rapport avec l'espace du wagon.  Le numéro.  Les passagers.**

[Le train bouge.]

- Assieds-toi, Francine !!
- Voilà, Sophie, là-bas, il y a deux places.

- On va s’asseoir, alors !!
- Das ist meine camera?
«9:15. Il m'attend déjà.»
«9:15. Juste à l'heure.»
- Uppps !! We almost don't get on !!

[annonce accroché du toit du wagon]

Le star de la télé, c'est vous.

[E. met l’amplificateur par terre et accroche le rideau.]

- Qu’est-ce que c’est que ça?
«Ah, voilà, les marionnettes.»
- Tu sais, Sophie? Lundi, il faut que j’aille au médecin, parce que ma jambe…
- Oh, écoute, Carine, c’est pas si grave !!
- Maman, regarde!!
- Mais qu’est-ce qu’il y a?
- We have some time to visit *La Concorde*?

[E. allume l’amplificateur; musique de Miles Davis. E. met les marionnettes dans les mains.]

«Oh, non, pas de musiciens !!»
- Was ist das?
- Look !!
«Qu’est-ce que c’est? Je n’arrive pas à voir…»

[Les marionnettes apparaissent sur le rideau.]

«Oh la la !! Ça, c’est vachement bien !!»
«Génial !!»
- C’est drôle, maman !!
- [Rires des allemands]
- It’s amazing !! I’m gonna take a picture !!
«LES ACTIONS DE LA BOURSE ONT ETE AFFECTES HIER PAR LA CHUTE DU YEN…»
- Tourne ta tête, Sophie !!
- Non, je n’aime pas ça.
- Mais regarde, c’est chouette !!
- Bah…

«J'aime bien cette chanson. Les gens sont animés. Bon, il faut changer de marionnette. Est-ce qu'il y a des contrôleurs dans la station?»

LOUVRE-RIVOLI

[Flashes de caméra. Un des touristes Allemands filme le spectacle. Les gens regardent.]

«Génial. Je n'avais jamais vu ça. C'est bizarre. Je prends cette ligne tous les jours. Peut-être ils ne sont ici que les samedis.»
«C'est drôle, quoi !!»
- Francine, assieds-toi…
- Mais, maman, les marionnettes !!

PALAIS ROYAL - MUSÉE DU LOUVRE

[Les touristes allemands descendent.]
- Das ist wunderbar !!
- Tu as une pièce, Sophie?
«Ça continue encore? Camille m'attend dans le Carrousel. Bon, ça va, je peux descendre à Tuileries.»
«L'OLYMPIQUE DE MARSEILLE A BATTU HIER SOIR L'EQUIPE DE…»
«Génial!!»
«C'est bien, après tout. Et elle est distraite, en plus.»

[Le spectacle fini.]

TUILERIES

- Maman, donne moi une pièce, s'il te plaît…
«Bon, il faut que je me presse. C'est dommage !! Je n'arriverais pas à donner une pièce au bonhomme.»
- Do you have money?

[E. éteint l'amplificateur et décroche le rideau.]

- Merci, messieurs, dames. Merci de votre attention, et merci pour les marionnettes!!

[Le marionnettiste sourie et lève le sac pour ramasser les pièces. Les gens sortent l'argent de leurs poches pendant que le marionnettiste commence à traverser le couloir.]

- Merci, merci, merci beaucoup… merci, madame !!
[Sourire]
- Très chouette !! [Sourire]
- Merci, jeune dame !!

«LES ATTAQUES DE TROUPES SERBES A KOSOVO ONT CONTINUE DANS LA REGION DE…»
- It's cool !!
- Thank you !!
- C'est qui la marionnette?
- C'est Miles Davis, petite !!
- Aaaah…
- Merci beaucoup !! Au revoir !!
- Au revoir !!
- Au revoir, messieurs, dames.  Merci à tous !!

CONCORDE

[E. descend du wagon.]

«Bon commence.  On m'a donné de l'argent !!»

[dans le wagon]

«Je vais raconter à Pauline ce que j'ai vu.  Pas mal comme début de journée !!»
- Maman, qui est Miles Davis ?

[dehors]

- Tu arrives en retard !!
- Mais Camille, mon amour, attend, je veut t'expliquer…

**Dans la station.  L'itinéraire.**

[le marionnettiste traverse le couloir.]

CORRESPONDANCE

M 8 BALARD
CRÉTEIL
12 MAIRIE D'ISSY
PORTE DE LA CHAPELLE

SORTIE
PLACE DE LA CONCORDE

SORTIE

[Le marionnettiste monte 16 marches, tourne deux fois à gauche, descende 16 marches et prend le train en direction contraire.]

DIRECTION

M 1 CHÂTEAU DE VINCENNES
TUILERIES
PALAIS ROYAL-MUSÉE DU LOUVRE
LOUVRE-RIVOLI
CHÂTELET

«Le train est là. Je vais monter…»

[signal sonore et fermeture des portes. Le marionnettiste présente le numéro et descende à Châtelet.]

«Cette fois, les gens n'étaient pas très contents. Je ne vais pas prendre le dernier wagon à nouveau. Les Roumains ont commencé à arriver…»

[Pour reprendre le train vers la Défense: le marionnettiste traverse le couloir,

SORTIE
OUVERTE DE 5h30 A 20h30 SAUF DIMANCHES ET FÊTES
RUE DE RIVOLI
RUE BERTIN POIRÉE

monte 15 marches, tourne à droite, monte 11 marches,

POUSSEZ

ICI

puis

PASSAGE INTERDIT

tourne à droite et descend 20 marches. Une autre option pour faire le retour est la suivante: au long du couloir du quai de Châtelet en direction Château de Vincennes il y a deux sorties pour se diriger vers les correspondances et deux entrées qui viennent des

correspondances. Le marionnettiste prend un de deux entrées, descend 17 marches, traverse le couloir jusqu'au point où il s'élargit, tourne en «U» et monte 21 marches.]

**Le marionnettiste-ouvrier.**

[Pendant le spectacle]

«C'est mon troisième wagon. Je vais faire dix jusqu'à 11 heures. Si la police n'arrive pas…

«Monter, accrocher le rideau, allumer la musique, mettre les mains dans les poupées, jouer le spectacle, mettre les poupées dans le rideau, baisser le rideau, sourire, remercier le public, demander l'argent, passer par le couloir, remercier, sourire, remercier, remercier encore, descendre du wagon, faire le retour, monter-descendre-monter les marches, attendre, monter dans le wagon, la même musique, les mêmes poupées, le même numéro…» Quelle fatigue !! J'ai beaucoup travaillé aujourd'hui !!»

**Le changement de ligne.**

«Il y a déjà beaucoup de musiciens. Et la police ne tardera pas en arriver. 10:30. Oui, il faut partir. Je crois que U. est déjà là.»

[Le marionnettiste fait le numéro, descend à Concorde, prend un autre wagon et continue jusqu'à Charles de Gaulle-Étoile. Parfois, il profite du trajet entre Concorde et Charles de Gaulle-Étoile pour faire un autre spectacle. Il arrive au quai de Charles de Gaulle-Étoile direction La Défense.]

CORRESPONDANCE

M 2 NATION PAR BARBÉS-ROCHECHOUART
6 NATION PAR DENFERT-ROCHEREAU

[E. entre dans les couloirs,

DIRECTIONS

M 1 CHÂTEAU DE VINCENNES
NATION PAR DENFERT-ROCHEREAU

3 fois, puis

DIRECTION

M 6 NATION PAR DENFERT-ROCHEREAU

et monte 18 marches.]

**Description du quai de la station de métro.**

[Nous sommes sur le quai de la station Charles de Gaulle-Étoile direction Nation (par Denfert-Rochereau). Cette station relie L'Arc du Triomphe et les Champs Élysées avec le reste de la ville. Un des stations la plus importante de Paris par son intérêt touristique et commercial.
Comme tous les quais souterrains des stations du métro parisien, l'espace consiste dans un tunnel de forme cylindrique; le quai est composé d'un couloir avec une entrée d'un seul sens pour les trains (il faut préciser que c'est le terminus de la ligne 6). L'espace de déplacement des passagers est divisé en deux parties: le quai de départ et le quai d'arrivée. Sur le quai de départ, il y a quatre entrées: la première - de gauche à droite en regardant la voie du train - provient de l'entrée de la surface et du R.E.R. «A», elle a 21 marches d'accès en descente. La deuxième provient des lignes 2 et 6 et traverse un portillon automatique après un escalier de 18 marches. La troisième entrée provient directement de la ligne 1 en direction Château de Vincennes; l'accès traverse aussi un portillon automatique. La quatrième, à droite, vient aussi du R.E.R. «A» et de la surface. Les entrées de deux extrémités sont utilisées comme des sorties de secours, indiqués par deux panneaux lumineux verts.

L'espace du quai de départ est divisé par des grilles grises qui séparent les correspondances respectives. Sur les grilles, il y a les panneaux d'information de la RATP (5 en total).

Les panneaux accrochés au plafond indiquent:

1. La direction du train (NATION), avec la chiffre de la ligne et les horaires du premier et du dernier train (5h30 et 0h41);
2. L'alarme pour appeler le chef de station;
3. Deux panneaux de «passage interdit», sur les entrées des correspondances;
4. la sortie de secours à droite.

Accrochés au plafond, également six caméras et deux écrans d'information dirigés sur les passagers qui viennent des correspondances. Au fond, un ensemble de six petits écrans destinées au machiniste, qui émettent les images des caméras.

Sur les murs, six panneaux indicateurs du nom de la station au long du couloir. Egalement six poubelles repartis sur le quai, et 24 sièges divisés en trois groupes de 8, l'un à gauche, l'autre à droite et le dernier au milieu. Puis deux machines automatiques «selecta», l'une pour les boissons et l'autre pour les confiseries; un «PHOTO RUSH» (centre de développement de pellicules) qui connecte le quai de départ avec le quai de la ligne 1, direction Château de Vincennes.

Le quai d'arrivée est seulement un passage pour accéder aux sorties et aux correspondances. Il y a huit sorties tout au long du couloir. Chaque sortie a deux panneaux indicateurs des sorties et des correspondances. Il n'y a pas de sièges ni de grilles; sur les murs, il y a huit panneaux informatifs de la RATP, six panneaux géants pour la publicité et six indicateurs du nom de la station. Accrochés au plafond, il y a huit panneaux lumineux qui indiquent, de gauche à droite: la sortie (1), sorties et correspondances (6), et à nouveau la sortie (1). Il y a aussi la signal de l'alarme pour appeler le chef de station et deux caméras.]

**Les marionnettistes.**

«Voilà, c'est O.»

[A Charles de Gaulle-Étoile, les marionnettistes utilisent d'habitude les sièges du milieu pour s'asseoir.]

- Salut, ça va?
- Oui, et toi?
- Qui est venu aujourd'hui?
- Il y a A., I. et moi.
- Et U., tu ne l'as pas vu?
- Non, il n'est pas là.
- Ça bouge? Il y a du monde?
- Ça va, oui.
- Et toi, tu travailles?
- Oui, mais je n'ai plus de piles pour le *walkman*. Il faut que j'achète.
- J'en ai. Attend…

[E. sorte de son sac une paire de piles.]

- Merci. Combien je te dois?
- Ne t'inquiète pas.
- D'accord. Merci !! On va travailler?
- Oui. Il y a des musiciens?
- Non. Pas encore.
- Et la police?
- Aucune idée. Moi, je n'ai rien vu.
- Bon, on va monter, alors…

**Pendant le trajet. Les wagons.**

[Les wagons de la ligne 6 sont des structures cubiques, avec quatre portes d'entrée et trois fenêtres latérales de chaque côté. Au milieu de chaque paire de portes, il y a deux

tubes parallèles (huit en total). Entre l'une et l'autre paire de portes, il y a deux groupes de deux sièges doubles séparés par un couloir; les sièges sont face à face. Dans les dos des sièges se trouvent les strapontins (huit en total). Il y a 12 sièges doubles et 30 strapontins (24 derrière les sièges, quatre dans un extrême et deux dans l'autre). Occupant le lieu des strapontins de l'extrémité, il y a une échelle et un extincteur.

Le long du wagon se trouvent dix poignées pour activer la signal d'alarme, dix signaux d'interdiction de fumer, d'autres annonces diverses d'information de la RATP et des régles qu'il faut observer dans le wagon, et l'itinéraire de la ligne au dessus de chaque porte.

Sur les parois des extrémités se trouvent huit panneaux publicitaires, deux de grandes taille et deux plus réduites au dessus des premiers. Au plafond se situe deux pinces auxquelles on accroche également de la publicité.]

«Uuuuf!! Je n'arrive pas à l'accrocher… Ça y est!! C'est bien, cette musique!! J'aime bien mon numéro. Il faut demander à U. de monter avec moi pour savoir ce qu'il en pense. Voilà les flashes!! Il y a des touristes, aujourd'hui!! C'est un bon jour pour aller à la Tour. [E. regarde le reflet des fenêtres.] Voilà les enfants!! Ils rigolent!! Ils sont très contents!! Aujourd'hui nous allons bien travailler… Tant que la police n'arrive pas…»

[A une des entrées de la station Charles de Gaulle-Étoile…]

- On est informés de la présence fréquente des musiciens et des marionnettistes sur la ligne 6. La mission est de les faire sortir de cette ligne. Il faudra commencer à effectuer une surveillance permanente, surtout dans cette station. Il faut faire attention aux voleurs, parce que nous avons reçu plusieurs appels des usagers qui ont été dépouillés de leurs effets personnels. Nous ne voulons pas des problèmes avec les touristes. C'est compris?
- Oui. Alors, on va travailler !!

[Le trajet entre Charles de Gaulle-Étoile et Trocadéro traverse les stations Kléber et Boissière. Le train s'arrête quelques minutes à Kléber avant de repartir. L'attente donne la possibilité aux marionnettistes de distraire les passagers pendant leur voyage par un spectacle amusant. Le train continue et s'arrête à Trocadéro.]

«Je n'aime pas que le train reste en station. La GSPR peut arriver sans préavis. C'est toujours comme ça, mais il faut faire attention, quand même. Pars vite, pars vite…[signal sonore] On y va !!»

**Le quai de la station Trocadéro. Le retour.**

[La station Trocadéro relie le Palais de Chaillot, le Musée de l'Homme et la Tour Eiffel avec le reste de la ville. Point touristique par excellence. Les marionnettistes ont choisi

le trajet entre Trocadéro et Charles de Gaulle-Étoile pour travailler en raison de la grande affluence des touristes qui se déplacent entre les deux stations.
Le quai de la ligne 6 dans la station Trocadéro consiste en une entrée à double sens pour les trains, avec leurs quais respectifs: le quai en direction Nation et le quai en direction Charles de Gaulle. Sur le quai en direction Nation il y a - de gauche à droite, toujours en regardant la voie - un passage de communication avec la correspondance (ligne 9); une grille divise le couloir et l'escalier d'accès vers la correspondance de l'arrivée vers le quai. Il y a une sortie vers la surface et une entrée à la surface.

Sur les murs, il y a huit panneaux d'information de la RATP, huit panneaux géants pour la publicité et huit panneaux indicateurs du nom de la station.
Il y a sept groupes de sièges, dont chacun est composé de sept sièges; une alarme pour appeler le chef de station, cinq poubelles, deux machines automatiques «selecta», deux extincteurs et huit indications d'espace non fumeurs.

Le quai en direction Charles de Gaulle-Étoile a la même composition, mais l'ordre des accès est inverse. E. attend O. pour faire le retour ensemble. Quand les marionnettistes arrivent sur le quai de la station, il descendent du wagon, se déplacent vers l'accès à la correspondance,

M 9 Pont de Sèvres
Mairie de Montreuil

tournent à gauche, descendent 22 marches,

[un panneaux publicitaire diagonal dans les marches]

POUSSEZ

ICI

(ou ils évitent la porte et traversent par un petite espace entre la porte et le mur)

tournent à gauche, traversent le couloir,

[7 panneaux publicitaires de chaque côté, quatorze en total]

tapis - 30 %

moquettes - 20 %

montent 17 marches

[un panneau publicitaire en diagonal de chaque côté]

les filles de l'été

tournent en U

[trois panneaux lumineux, une poubelle]

gardons cet espace propre

Big Hit
SORTIE LE 12 AOUT

montent dix marches et rentrent au quai en direction Charles de Gaulle-Étoile par l'accès à la correspondance (ligne 9).]

**Le rencontre.**

- Bon jour, comment ça va !!
[A., I. et U. sont assis sur les sièges.]
- Ça va très bien, et toi?
- Très bien. Salut, U.!!
- Salut, E. Comment ça va?
- Ça va. Tu es arrive il y a longtemps?
- Non, c'est mon premièr wagon. Je n'ai pas commencé encore. Je viens de Montparnasse.
- Ah, d'accord. Le truc marche, n'est-ce pas ?
- Oui, mais en voilà qui sont là-bas…

[Sur autre groupe de sièges, trois roumains sont assis. Les musiciens roumains et les marionnettistes n'utilisent jamais le même groupe de sièges quand ils sont en même temps sur un quai. A Trocadéro, les marionnettistes utilisent la plupart des fois les trois premièrs groupes de sièges à gauche, s'ils ne sont pas occupés. Quelques fois ils utilisent l'amplificateur pour s'asseoir.]

- Et il y a longtemps qu'ils sont là?
- Non, ils viennent d'arriver. La police est arrivé à la ligne 1 est ils sont venus ici. D'autres venait avec moi dans le train.
- Bon, il faut voir comment ça se passe, alors. Écoute, j'ai un nouveau numéro!!
- Ah, bon?
- Oui. Je voudrais que tu le voies.
- D'accord. Je monte avec toi, alors!!
- Le train s'approche. Viens!!
- Non, attention, il y a déjà un musicien. Prend l'autre wagon, vite !!

[I., E. et U. montent.  A. Et O. restent sur le quai et attendent le prochain train.  Pendant le trajet entre Trocadéro et Charles de Gaulle-Étoile, le temps est plus court que d'habitude, puisque il n'y a que quatre stations et l'arrêt à Kléber ne se prolonge pas.]

- Ça t'a plu?
- Oui.  C'est très bon.  Les gens s'amusent.  Mais il faut bouger plus la dernière poupée.
- Oui, bon, petit à petit, j'aurais plus de pratique.  En tout cas, c'est le premier jour avec le numéro.  Si tu veux travailler, prend ma place et j'attend le prochain train.  D'accord?
- Oui.  Aujourd'hui, je n'ai rien fait !!
- A plus !!

[Le train qui arrive à la station Charles de Gaulle-Étoile reprend le trajet de retour.  Il n'y a donc pas de retour pour les marionnettistes à cette station.  Normalement, ils continuent dans le train et répètent le numéro dans le même wagon.  Sinon, ils descendent de la rame et restent sur le quai.  C'est une autre particularité:  pendant que toutes les passagers descendent en direction du quai d'arrivée, les marionnettistes restent dans le wagon ou descendent vers le quai de départ.

I. descende vers le quai:]

- Et toi, pourquoi tu n'as pas fait le wagon de retour?
- Non, il y a un clochard dans le wagon.  Il pu !!
- Oh la la !! Bon, le train arrivera bientôt.

[Cinq agents de sécurité descendent vers le quai de départ de la ligne 6.]

- Et toi, E., comment tu vas?
- Ça va.  Je travaille, tu vois…
- Moi, j'irais voir ma famille dans quinze jours.  Tu veux quelque chose?
- Ah, oui?  Et pourquoi faire?
- Je vais en vacances.  Trois semaines.  J'en ai marre du métro, et j'ai envie de les revoir. Tu sais depuis combien de temps je ne les ai pas vu?  Trois ans !!
- Bon, moi, depuis cinq ans.  Mais sans papiers je ne peux pas voyager.
- Oui, bon, j'ai renouvelé ma carte de séjour, donc je vais en profiter.
- Oui, c'est vrai, tu as des papiers !!
- Oui, mais pas d'argent !! Il faut travailler dur jusqu'au dernier jour avant le départ.
- Ça, c'est vrai.  C'est toujours comme ça, hein?

[Le train arrive.  Les agents traversent le couloir d'entrée qui vient du R.E.R.]

- Bon, prends l'autre wagon, je vais par là.  Oh, putain !!
- Qu'est-ce qui se passe?
- La police.  Allez, monte, vite !!

[Au départ de Charles de Gaulle-Étoile, la rame reste quelques minutes sur le quai. Les portes tardent un peu pour se fermer.]

«Je vais m'asseoir. S'ils me regardent, je suis un passager. Poussez-vous, monsieur!!»

[La police arrive sur le quai. Ils traversent le couloir et regardent les wagons.]

«Oh, bon dieu…»

[Les agents regardent le marionnettiste. Signal sonore]

«Au revoir !! Il faut le dire aux autres. Je peux encore présenter mon numéro…»

[Après le spectacle]

- Très bien !! [pièce dans le sac]
- Génial !! [pièce dans le sac]
[sourire, pièce dans le sac]
[le marionnettiste sourit] - Merci bien, merci beaucoup, merci à tous !! Au revoir!!

**Pendant le retour…**

- Nous sommes sauvés !!
- Oui, mais il faut leur dire, parce que sinon, ils vont arriver là-bas et…
- Bon, on y va vite !!

**Dans le quai.**

[U. est assise sur un siège.]

- Eh, écoute, la police est arrivé à Charles de Gaulle !!
- Oh, la la !! A. et O. allaient dans l'autre train !!
- Oui, je les ai vu, moi. J'ai essayé de leur faire des gestes, mais ils ne s'en sont pas rendu compte.

[Pendant les arrêts en stations, les marionnettistes se regardent d'un train à l'autre. Surtout à Kléber, il y a la possibilité de voir qui est dans l'autre train. Après quelques minutes, A. arrive.]

- Qu'est-ce qui se passe, A.? Tu as vu la police?
- Oui. On m'a mis une amende.

- Et ils t'ont fait quelque chose?
- Non, ils étaient gentils. Mais quand même…
- Bah, c'est pas grave alors !! Allez, remets-toi !! Et O.?
- Il s'est échappé. Il s'est rendu compte avant moi et il est sorti avec les passagers. Je crois que la police va rester là-bas.
- Oui? Pourquoi?
- Parce que je les ai vu. Ils voulaient s'assurer que je ne revienne pas. En plus, ils ont pris deux petits, italiens je crois. Pickpockets…
- C'est à dire qu'il faut aller ailleurs…
- Oui. Et il y a beaucoup de roumains aussi. Ça, c'est chien !!
- Oui, c'est vrai.
- Bon, je m'en vais. Au revoir !!

[E. et U. décident d'aller travailler à la ligne 3. Les autres prennent d'autres directions.]

**Fin de la journée.**

[E. et U. changent les pièces au guichet.]

- Au revoir, U. !! A la prochaine !!
- Oui, d'accord. On s'appelle !!
- Chao !!

«C'est fini. Je suis très fatigué !! Il fait encore beau. Ah, je veux passer au milieu du parc. De l'air pur !! Comme il me manque !! Je vais m'asseoir un peu. C'est joli, cet endroit !! Paris est une très belle ville. J'espère pouvoir rester. La vie n'est pas évidente, il faut travailler. J'ai plusieurs raisons déjà. Ma petite, comme je l'aime !! Pourquoi est-ce qu'ils ne comprennent pas? Nous aussi, nous avons le droit d'être heureux. Moi, je ne fais mal à personne. J'aime tant le bruit des arbres quand le vent souffle sur les boulevards!! J'aime ce que je fais. C'est ce qu'il faut donner à tout ces gens soumis par la routine. Un peu de joie. Un peu de poésie. C'est pas facile de vivre ici. Paris !! Tu es très belle, mais ton âme est dans les monuments. Les gens qui t'habitent sont tristes, ils vivent dans leurs cavernes, dans leurs voitures, dans l'enfermement en eux-mêmes. Ils croient qu'un bon coeur n'existe plus. Ils souffrent… Mais qu'est-ce que je dis? Voilà les deux vieux qui donnent du riz aux colombes !! Et tous ces gens que nous sourient? Ils apprécient les choses simples de la vie. Ils ont encore l'espoir. Le désir de trouver en nous un être humain. C'est pour ça qu'il faut les remercier. Qu'il faut leur dire: 'Bon courage !!'. Ils croient encore…

«Et vous, qu'est-ce que vous dites? Vous ne voulez pas parler? Bon, c'est normal. Vous avez chanté tout la journée !! Vous êtes les stars. Comme l'annonce: *'le star de la télé, c'est vous !!'*. Parfois, je pense que vous êtes plus vivants que certains hommes. C'est

vrai. Vous me faites vivre. Vous me faites rire. J'aime bien travailler avec vous !! Vous êtes sympas. Vous êtes les stars de cette ville. N'est-ce pas?

Bon, on y va !! Je veux embrasser ma petite fille. Qu'est-ce qu'elle va faire de sa vie? Je ne sais rien. Mais il y a l'espoir…oui, il y a l'espoir…»

## CHAPITRE VI

## ESPACE, TEMPS, RECITS:
## CONSIDERATIONS THEORIQUES

### I

La démarche ethnographique est composée de deux axes fondamentaux: l'observation plus ou moins participante effectuée sur le terrain et le travail descriptif, présentée sous la forme du récit. Le premier concerne l'approche du groupe choisi et l'insertion de l'ethnologue dans un espace et un temps partagés par les individus qu'il observe. Par le deuxième, on essaie de refléter fidèlement à travers l'écriture, les traits communs de ces individus et la nature des relations qu'ils entretiennent.

L'«emplacement» de l'ethnologue sur le terrain est aujourd'hui mis en cause par la pluralité et l'activité des lieux où il doit se situer pour analyser une société. La réalité contemporaine nous a appris que le même «lieu anthropologique» peut être composé de plusieurs lieux dans lesquels les hommes demeurent ou se déplacent; cette dynamique désigne à la fois une série de «pratiques» spatiales et de rapports spécifiques avec les autres. Dans un même lieu anthropologique, les uns restent, les autres passent, les autres sont en mouvement. Ils relient les lieux à son intérieur grâce à son activité même, en les unifiant comme entité. A la pluralité des lieux correspond une pluralité de pratiques et, aussi, de regards. Regards croisés, regards partagés, regards dés points divers à partir desquels les liens et les relations entre individus sont constitués.

Dans certains cas, la structure des lieux favorise le déplacement des individus et la connexion des points dans un ensemble spatial symbolisé. En étant conçus pour le flux de personnes, ces structures qui constituent un moyen de passage et de transition deviennent aussi des espaces où les hommes exercent leurs pratiques et déploient leurs relations. Le concept de «non-lieux»[32] nous parle de la création d'espaces poreux, perméables et, pourtant, difficiles à saisir, ce qui pose des questionnements à l'ethnologue sur la manière dont il pourrait, à partir d'une composition spatiale, s'approcher à la compréhension du rapport des individus observés avec son entourage et entre eux-mêmes. De plus, dans les non-lieux on exerce l'anonymat, le «rapport solitaire au monde», c'est-à-dire, l'absence de société organisée et instituée. La

[32] Dans le sens d'Augé, c'est-à-dire, "... les espaces de la circulation, de la distribution et de la communication, où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne se laissent appréhender et qui me paraissent spécifiques de l'époque contemporaine.(Augé, op.cit., *Le sens des autres...*, pp. 154-155.)

possibilité de réaliser dans l'espace une lecture symbolique qui parte du social menacé par un exercice du quotidien qui ne l'exprime pas semble aussi impraticable.

Il faut faire deux remarques à ce propos. D'abord, les lieux anthropologiques et les non-lieux n'ont jamais été compris comme des faits absolus, mais toujours comme des abstractions qui ne sont pas totalement achevées. «...Il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent (...) Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement - palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation.»[33] La tension entre lieux anthropologiques et non-lieux est fortement présente dans les sociétés contemporaines. L'ambivalence de leurs termes (identité et/ou son absence, relation et/ou son absence, histoire et/ou son absence) détermine une dynamique spatio-temporelle particulière dans laquelle le social est construit.

La métaphore du «palimpseste», pour sa part, rend compte de deux faits: d'une part, le social compris comme une série de traces qui s'inscrivent dans des espaces vécus, c'est-à-dire, la réitération des comportements dans l'interaction mobile des éléments qui composent les lieux; d'autre part, le rôle actif que les individus jouent par rapport à l'espace et la création des liens sociaux comme une conséquence possible de ce dynamisme.

Ensuite, l'individu qui habite dans une telle réalité n'est pas totalement isolé, et son existence n'est tout à fait déliée d'une éventuelle relation avec les autres. La coexistence de dispositifs spatiales et les possibilités illimitées des pratiques qu'il peut déployer dans leurs cadres lui permettent à la fois d'exercer sa solitude et de mettre en jeu une série de dimensions de soi constitutives des liens sociaux. Malgré tout, cette «socialité» apparaît dans le monde actuel, et surtout dans la vie urbaine, fragmentée, précaire et traversée par des références de provenances multiples.

Il faut parler, alors, de la pluralité interne du moi, duquel on dit qu'on peut distinguer, «dans la pluralité de principes qui fait l'individu», *au moins* un élément «identitaire» et un élément «relationnel». Cet élément identitaire est lui-même relatif en tant qu'il est toujours ouvert à la présence et l'influence des autres. Quand on parle de l'individu, on parle de son existence en tant qu'être social, affaire qui nous introduit dans la réflexion identité-altérité.

Pour l'aborder, on est obligé de problématiser cette dialectique. En prenant l'altérité comme une idée générale, la problématique de la relation devient un exercice purement conceptuel et l'Autre devient une abstraction. Les individus sont, en effet, «l'entrecroisement nécessaire et variable d'un ensemble de relations»[34], et cela veut dire

[33] Augé, op.cit., *Les non-lieux...*, p. 101.
[34] Augé, op.cit., *Le sens des autres...*, p. 32.

qu'ils peuvent agir (et agissent, en fait) par rapport à plusieurs «autres». Il faut dire aussi que, dans ce sens-là, la notion d'individu est analysée très fréquemment par rapport à un ensemble social construit et, en quelque sorte, figé. Pour sortir de cette «définition culturaliste de l'individualité», on a proposé l'hypothèse que, malgré les influences plus ou moins marquées qu'une société quelconque peut exercer sur un individu, on ne peut pas nier l'importance d'autres influences ni établir une hiérarchie des éléments constitutifs du «moi» pour ces individus. Néanmoins, on peut identifier quels sont les éléments qui modèlent son individualité et la spécificité du rôle que chacun d'eux jouent dans le contact avec les autres proches et lointains.

Cette affirmation est démentie dans les cas où il y a un phénomène de «repliement sur soi», puisque l'individu privilégie lui-même la dimension identitaire de la société en question ou de soi-même en tant qu'individu. Mais encore une fois, on peut observer que l'individu n'agit pas tout le temps à partir d'une position fermée et que «l'autre» face auquel il exprime un rejet n'est pas «l'autre» face auquel il ouvre la possibilité d'un rapport.

On peut extraire deux idées des observations précédentes. Par rapport à l'espace, l'évidence que notre social anxieusement cherché est un «jeu» inscrit dans les lieux, illustrés par la métaphore du «palimpseste». Par rapport à l'individu, la possibilité d'une identification plurielle et la capacité de communiquer avec les autres à partir de positions et conditions diverses. «Chaque individualité est le lieu où joue une pluralité incohérente (et souvent contradictoire) de ses déterminations relationnelles.»[35]

Il peut arriver, alors, qu'un ensemble d'individus exercent dans un moment précis une dimension propre à chacun qui constitue une mise en pratique d'un espace. Et, dans la mesure où les lieux sont eux-mêmes conçus pour la circulation, ils apparaissent et disparaissent de la scène en inscrivant des traits d'identité et des dynamiques de relation plus ou moins significatifs.[36] Comment on dresse les rapports sociaux dans les espaces de flux et quelle est la mesure de leur stabilité? A quel degré acquièrent-ils du sens pour ceux qui les vivent? Quelle est la «forme» du social que les individus ficellent? Quelle est l'importance du rôle qu'ils jouent dans la constitution des relations avec les autres? Enfin, comment font-ils présence en tant qu'êtres sociaux dans un espace parcouru?

C'est le moment de faire référence au rôle que joue la variable temporelle dans la relation que les individus soutiennent avec un espace ainsi considéré et son influence dans la constitution des interactions. Evidemment, la mobilité des éléments dans un lieu implique leur inscription dans le temps. Le jeu des relations est effectué «sans cesse», c'est-à-dire qu'il y a un changement non seulement des positions prises par les acteurs mais aussi des acteurs eux-mêmes. Les rapports deviennent moins stables

---

[35] De Certeau, op.cit., p. XXXVI.
[36] Dans la mesure où les non-lieux d'Augé sont aussi des lieux selon l'interprétation de Certeau, on peut parler d'une "configuration instantanée de positions" dans les espaces de flux par rapport auquel les mouvements et les déplacements des individus sont tracés.

quand la fréquence du changement des acteurs s'intensifie. Les contacts sont éphémères et la présence du temps présent devient plus marquée.

Comment, alors, s'inscrit l'Histoire dans les lieux de passage? Le sens qu'un rapport donné peut avoir pour un individu est plus remarquable si le rapport en question se prolonge dans le temps ou s'il est l'objet d'une pratique réitérative. Le dialogue entre les éléments du lieu anthropologique et du non-lieu impliquent la coexistence de l'histoire instituée, ancrée dans le passé, et de l'histoire quotidienne, «histoire» du présent, façonnée par les individus qui composent et traversent les lieux. En faisant des pratiques d'espace un agir récurrent qui exprime une forme de vivre les lieux, toutes les attitudes et les stratégies poursuivies par les individus remplissent de sens un ensemble social et racontent une histoire à laquelle participent les éléments fournis par l'appareil institutionnel et les usagers. L'histoire est produite par un jeu de relations plus ou moins conflictuelles entre les organismes officiels de diffusion et d'imposition des normes et des idées (y compris, bien entendu, les individus qui les représentent) et les individus qui, face à eux, manifestent une série de comportements.

La mémoire d'un lieu pour les autres qui y passent est toujours racontée par les absences qui évoquent et les présences qui animent. Les autres qui restent, les autres qui passent, les autres qui sont en mouvement s'ajoutent aux noms et aux monuments. Pour ceux qui exercent encore et toujours l'activité de passer, les noms et les monuments, les lieux et les autres, deviennent habitude, rythme, rite, sens. Un rite de ce type, dans des milieux où l'autre et les espaces sont changeants, est - comme tous les rites - actualisé dans chaque exécution. Mais, dans la mesure où sa référence n'est plus située dans un passé immuable sinon dans un présent malléable, ces rites soutiennent un rapport plus étroit au provisoire, reflet de la fragilité des rencontres et de l'accélération, également, de l'histoire quotidienne.

Les ethnologues ne peuvent pas soutenir l'illusion d'une anthropologie stable, fermée et figée dans le temps et l'espace. Quand les lieux se recomposent, les sens et les histoires s'entrecroisent, dans un jeu de relations où les éléments constitutifs des êtres qui participent dans la construction du social se mettent en relief.

## II

Toutes les réflexions précédentes posent de profonds questionnements à la démarche ethnologique en tant qu'activité narrative. «Les capacités d'observation et d'implication qu'on attend d'un ethnologue ne concernent pas seulement le fait de voir et de comprendre ce que l'on voit, mais de le faire voir. Lorsque l'on voit, lorsque l'on

regarde, et *a fortiori* lorsque l'on cherche à montrer aux autres ce que l'on a vu et regardé, c'est avec des mots, avec des noms.»[37]

Comment refléter à travers le récit les liens créés dans un espace vécu quand les rapports sociaux sont façonnés par des individus dans une quotidienneté dont les relations sont plus éphémères et constamment actualisés dans le parcours de leur exécution?

La problématique nous amène directement à la discussion sur la temporalité et la mise en récit ethnologique largement analysés ailleurs[38], mais aussi à l'importance du «*faire voir*», de montrer ce qui est en jeu dans les interactions sociales et la façon dont elles sont jouées. Nous sommes obligés de nous interroger sur la nature même du récit, c'est-à-dire, sur la manière la plus appropriée de présenter, à travers un texte écrit, les parcours, les enchaînements et les contacts parmi les membres d'une société ou d'un groupe. Bref, le social vécu. «Est-ce que la vie réelle que nous vivons et dont nous sommes témoins chaque jour, ethnologues ou non, psychologues ou non, herméneutes ou non, ne se présente pas comme un entrelacs d'histoires, d'intrigues, d'événements, qui impliquent la sphère privée ou la sphère publique, que nous nous racontons les uns aux autres avec plus ou moins de talent ou de conviction»[39]?

Quand on affirme que les récits de vie *traversent* une pluralité de récits plus ou moins partagés, on fait référence aussi au «mouvement» que la construction de ces récits implique, c'est-à-dire, au déplacement dans le temps (l'histoire d'une vie) et dans l'espace (les lieux divers où elles se déroulent). Les récits de vie sont liés aux récits des autres dans un contexte donné. Le récit d'une vie (ou, en autre, le récit partagé par un ensemble de vies) se modifie dans le dialogue soutenu avec les récits des autres et dans son rapport à l'espace. Dans la mesure où le déplacement d'un individu ou d'un groupe les situe dans d'autres circonstances d'espace ou face à d'autres altérités, le discours et l'ensemble de symboles que le récit adopte pour se construire sont en même temps substitués.

La description ethnographique peut-elle, dans ces conditions, rendre compte du problème de l'inscription temporelle dans les espaces de circulation? Peut-elle exprimer le déplacement effectif des éléments qui «jouent au social» dans un ensemble spatial, quand le social n'est pas simplement vécu dans l'histoire mais que les individus sont eux-mêmes les créateurs de leur histoire, artisans du temps pendant la pratique des lieux? Peut-elle, enfin, rendre compte du dialogue entre récits, de leurs entrecroisements, des relations multiples développées dans un lieu ou du changement du récit mis en jeu par les «auteurs-personnages» dans chaque réconfiguration de positions?

---

[37] Laplantine, François, *La description ethnographique*, Editions Nathan, Paris, 1996, p. 27.
[38] Voir Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris, 1985, et Augé, Marc, *Les formes de l'oubli*, Manuels Payot, Paris, 1998.
[39] Augé, op. cit., *Les formes de l'oubli*, p. 45.

«La description est, comme le dit Gérard Genette, une 'pause dans le récit'. Elle fixe le temps dans un présent définitif et immobilise la vision dans l'espace. Elle est une espèce de récit arrêté, une récapitulation dans l'instant, constituant un défi au flux de la temporalité, susceptible de rendre compte par exemple de la permanence de la filiation, de la parenté, du rapport au sacré, l'emploi fréquent du présent dans le texte descriptif étant là pour renforcer, si besoin était, une opération qui procède d'un étalement dans l'espace et non d'un déploiement dans le temps.»[40]

La fixation d'un ensemble spatial dans le texte dénote un ordre, le reflet plus ou moins fidèle d'un état des choses qui n'est pas compatible avec le mouvement exprimé en son intérieur. D'après de Certeau, «Toute description est plus qu'une fixation, c'est un acte culturellement créateur»[41]. Mais le terme «culture» tombe cette fois dans l'établissement d'un ordre, d'une cohérence sociale à travers *un récit*. L'ethnologue essaie de faire la *mimésis* de ce récit en tant qu'organisateur d'un espace par référence auquel un groupe entame ses relations. En effet, le style du récit ethnologique essaie de répéter le style des récits fondateurs des lieux anthropologiques. Mais, quel est le rôle de la description quand on parle des groupes qui partagent des pratiques itinérantes et des rapports saisis au vol du quotidien?

Il faut ajouter que «décrire, *de-scribere*, signifie étymologiquement écrire d'après un modèle, c'est-à-dire procéder à une construction, à un découpage, à une analyse au cours de laquelle on se livre à une mise en ordre. Nous n'inventons pas les phénomènes sociaux et les événements auxquels nous avons assisté en tant qu'observateurs ou auxquels nous avons participé, mais quelle illusion de penser que nous en donnons une copie fidèle. La composition intervient dès le carnet de terrain des ethnographes.»[42] L'ordre de l'ethnologue partage difficilement la logique de l'ordre social objet de l'analyse. La description est, alors un ordre fictif qui essaie de traduire un autre ordre.

Le style descriptif a comme vertu son *statut* de scientificité, la possibilité de mener à bien l'exigence de comparaison et de généralisation. Mais ce statut, lié à une analyse qui privilégie la contiguïté spatiale, est toujours confronté à la mobilité du regard et au flux temporel du langage. Comment se situe la description dans son rapport au temps? Je veux citer, à ce propos, l'idée exprimée par Laplantine *in extenso*, bien que le passage soit un peu long: «'On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux', écrit Merleau-Ponty qui parle également du corps 'visible et mobile'. Ainsi la description, qui concerne bien la présence de ce qui est, renvoie-t-elle au caractère cinétique, mais plus encore historique tant de celui qui décrit que de ce qui est décrit. La description comme description du présent paraît opposer la fixité au mouvement et privilégier l'espace au détriment du temps, lequel, comme l'a montré

[40] Laplantine, op. cit., p.32.
[41] De Certeau, op. cit., p. 181.
[42] Laplantine, op. cit., p.34.

Heidegger dans *L'Être et le Temps,* n'est pas un horizon anthropologique parmi tant d'autres, mais ce qui seul peut donner accès à la compréhension de l'humain. De plus, ce que cherche à saisir la description proprement ethnographique (...) c'est peut-être moins la présence à proprement parler que la quotidienneté qui est un mode particulier de temporalité fait de répétition et d'événements.» Puis, il ajoute: «Si la description n'est pas moins temporelle que spatiale, c'est parce que l'activité même qui consiste à rendre visible suppose la médiation du langage, lequel ne tient pas en place et a un caractère éminemment rythmique. On ne saurait donc opposer (...) le récit qui serait successivité à la description qui serait pure simultaneité. Le texte descriptif lui-même est régi par un principe de succession, supposant seulement une temporalité peut être plus continue que celle du récit qui, lui, raconte la transformation, le changement et implique ce que Paul Ricoeur a appelé une 'mise en intrigue'»[43].

Néanmoins, le fait que la description soit un récit installé dans une successivité temporelle ne veut pas dire qu'il exprime la successivité effective du temps en tant qu'il est vécu. En plus, la description ne sert pas à rendre compte d'une pratique quotidien *en tant que tel*, puisque la pratique est sujet aussi au temps fugace des occasions, qui sont elles mêmes changeantes par rapport à la mémoire de ces actions saisis dans le circonstanciel.

La description, dans son rapport au temps, nous fait voir le réitératif, pendant que le récit nous permet de comprendre les pratiques en soi et leur inscription dans les lieux. Le temps d'un récit d'espace est le temps même de l'action ou de la pratique dans son exécution. La description rend compte de ce qu'il y a de stable, de continu dans les pratiques. On pourrait dire que le récit accompli la *mimésis* du temps vécu, pendant que la description effectue la *mimésis* de l'espace dans un temps composé. La nécessité de « faire voir » se situe à côté du problème de la réfiguration du temps dans la tâche d'être fidèles dans l'écriture à ce qui a été observé. La question se pose dans l'adoption d'un recours narratif pour *instruire* sur un sujet ethnologique.[44]

Peut, alors, le récit de fiction[45] être un moyen pour apprendre les particularités d'un groupe quelconque? Dans quelle mesure peut-il avoir un statut de scientificité? Est-ce qu'on peut élaborer une narration qui nous permet de percevoir les mouvements et les interactions observés dans les lieux anthropologiques, ainsi que dans les espaces de flux et circulation? «En bien des travaux, la narrativité s'insinue dans le discours savant comme l'une de ses parties (analyses de 'cas', 'histoires de vie', ou de groupes, etc.). Elle y est revenante. N'y aurait-il pas à en reconnaître la légitimité scientifique en supposant qu'au lieu d'être un reste inéliminable ou encore à éliminer du discours, la narrativité y

---

[43] Ibid., p. 87.

[44] Voir Ricoeur, Paul, *Temps et récit III*, op. cit., pp. 329-349. L'entrecroisement de l'histoire et la fiction dans la configuration du temps est un exemple des emprunts entre les deux stratégies narratives pour mieux manifester événements ou "variations imaginatives".

[45] Le mot "fiction" est pris toujours dans le sens de la "structure prénarrative" de Ricoeur (Augé, op. cit., *Les formes de l'oubli*, pp. 46-49).

a une fonction nécessaire, et qu'une théorie du récit est indissociable d'une théorie des pratiques, comme sa condition en même temps que sa production?»[46]

Un récit de fiction écrit dans l'exercice de l'activité ethnologique vient-il des mêmes sources que le récit descriptif. Les deux récits sont fictions de l'ethnographe nourris par des fictions de vie, exprimés à leur tour sous la forme de récits. Nous défendons ici l'idée que la fiction narrative a une valeur explicative non méprisable, en tant qu'elle nous donne accès à la connaissance des dimensions inédites du rapport temporel des individus à l'espace et l'altérité. Et, dans la mesure où la réalité est vécue comme un récit, la fiction narrative peut être la *mimésis* la plus fidèle de l'inscription de la réalité-récit dans l'espace-temps.

Néanmoins, pour accomplir ce rôle, il vaut mieux parler d'une «mise en fiction des éléments fictionnels» d'un individu ou un groupe. «… S'offre une possibilité: un discours en récits. La narrativisation des pratiques serait une 'manière de faire' textuelle, avec ses procédures et tactiques propres.»[47] La tâche de l'ethnologue consistera, alors, à identifier les éléments qui composent les différentes «structures prénarratives» dans un cadre spatial, leurs «solitudes» et leurs «correspondances», et construire avec eux une fiction narrative qui rend compte de leur inscription temporelle.[48] Narration qui comprend la fiction de l'ethnologue, tantôt dans la perception des lieux et des relations que dans sa structure même. L'entrecroisement de la description comme récit qui raconte l'histoire du quotidien et le réitératif des pratiques vécus dans le jour le jour, et la 'mise en intrigue' qui raconte l'aspect circonstanciel de ces pratiques en tant que vécus «en forme temporelle, diachronique et dramatique» par les auteurs-personnages, donnerait une entité temporelle et narrative à la chronique de l'ethnologue.

## III

Le récit de vie, c'est-à-dire, la vie en tant que fiction narrative, est l'expression d'une histoire racontée par rapport à expériences particulières vécues individuellement ou collectivement, avec ses opérations respectives de mémoire et d'oubli. On pense ici aux histoires de vie, mais aussi aux petits récits des conduites et des ruses quotidiennes[49]. Auprès de l'histoire, dans le sens le plus général, qu'un individu est en train de vivre, il y a les récits journaliers que racontent l'exercice coutumier de la vie.

---

[46] De Certeau, op. cit., pp. 119-120.
[47] Ibid., p. 119.
[48] Il faut pas oublier que la "structure prénarrative" est toujours liée à l'expérience temporelle, laquelle implique le mouvement et la construction d'une mémoire.
[49] Voir *Les formes de l'oubli* et la réflexion de Michel de Certeau dans le chapitre VI de *L'invention du quotidien* autour de la mémoire et l'occasion.

«Que nous vivons simultanément plusieurs récits, comment en douter ? Nous savons bien que dans chacun de ces récits nous tenons un rôle différent et que nous n'y avons toujours le beau rôle. Nous savons bien, en outre, que certains d'entre eux sont plus intimes que d'autres, nous sont plus personnels. Nous ne résistons pas toujours au désir de les réinterpréter, de les remodeler, pour les adapter à celui que nous sommes en train de vivre.»[50]

La pluralité interne du moi, tel que nous l'avons compris, est conséquente avec la superposition et la simultanéité des récits. Or, quand nous parlons de la vie comme récit, nous faisons référence à l'individu, aux récits en tant qu'ils sont vécus par un homme dans une dynamique de relation. Quand les autres font présence, les récits deviennent dialogiques, et s'actualisent dans l'interaction. Mais c'est toujours l'individu l'axe fondamental grâce auquel les récits sont mis en acte, réinterprétés ou réélaborés.[51]

L'individu joue un rôle actif dans la relaboration des récits (quelques fois, dans leur élaboration même) et dans leur inscription en tant que pratiques d'espace. Quand l'individu traverse les lieux d'un ensemble spatial, il inscrit un récit composé d'un certain nombre de récits qu'il a personnifié d'après les «circonstances de lieu» et les divers autres auxquels il a été confronté dans son parcours. Le récit d'espace peut être partagé ou vécu par plusieurs autres quand sa rhétorique spatiale est reproduite ou reappropriée, en faisant de cette pratique un *habitus* par la voie de la réitération. La pratique commune et répétée constitue une socialité et crée une mémoire. Mémoire faite d'occasions, histoire de l'aléatoire, socialité autour d'un discours spontané qui arrive exceptionnellement à s'instituer.[52]

La mise en fiction d'un récit d'espace partagé permet de percevoir comment ce récit prend forme et s'installe dans les lieux grâce à son exécution de la part des individus impliqués. La connaissance de la mise en acte du récit à travers une stratégie narrative de ce type nous approche de l'expérience de l'autre observé et suggère les récits qui y sont engagés. Cette approche est possible non seulement par l'inscription du récit dans un temps réel, mais pour sa *personnification* pendant qu'il est vécu, exposée dans la narration de l'ethnologue.

Mais les individus qui partagent un exercice spatial vivent autres récits qui, d'une certaine manière, peuvent être liés ou dans lesquels nous pouvons découvrir similitudes. Parmi les multiples références qui constituent l'individu, les récits de vie

[50] Augé, op.cit., *Les formes de l'oubli*, p.54.
[51] L'individu comme auteur-personnage du récit est compris ici "en tant qu'autre", c'est-à-dire, d'après la conception de l'*ipséité* proposé dans Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Paris, 1990, pp. 11-14.
[52] Les marionnettistes, dans la réitération du séjour dans les lieux, inscrivent les vestiges d'une histoire des occasions, pas seulement face à eux-mêmes, mais aussi face à l'ensemble des occupants de la ville. L'ubiquité fait que, une fois qu'un habitant de la ville connaît un représentant, un personnage de ce groupe, il présume sa présence dans la ville. Ils commencent, alors, à faire partie de l'imaginaire des individus urbains.

dans le sens plus large nous révèlent des dimensions de sa réalité en dehors de l'espace considéré qui amènent à l'effectuation d'une pratique.

Le problème de l'individu en tant qu'auteur-personnage du récit ethnologique abouti au rapport entre l'identité personnelle et l'identité narrative analysé par Ricoeur.[53] L'individu raconté par l'ethnologue dans son récit est le sujet de l'action dans l'espace considéré. Le devoir de l'ethnologue consiste, non seulement à atteindre une configuration narrative qui soit la *mimésis* fidèle d'une pratique dans son rapport à l'espace et au temps, mais à rendre compte dans le récit du «protagoniste» de la pratique.

«Le pas décisif en direction d'une conception narrative de l'identité personnelle est fait lorsque l'on passe de l'action au personnage. Est personnage celui *qui* fait l'action dans le récit. La catégorie de personnage est donc elle aussi une catégorie narrative et son rôle dans le récit relève de la même intelligence narrative que l'intrigue elle-même. La question est alors de savoir ce que la catégorie narrative du personnage apporte à la discussion de l'identité personnelle. La thèse ici soutenue sera que l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée; le personnage, dirons-nous, est lui-même mise en intrigue.»[54]

Dans la mise en narration des éléments fictionnels qui composent son récit, l'ethnologue ne peut pas perdre de vue la source même de la fiction. Son récit doit être ainsi incarné par l'individu, qui joue, bien sûr, son rôle dans l'ipséité, dans sa position de vulnérabilité face aux récits des autres. Autres prochains ou autres lointains, autres alliés ou autres adversaires, la somme de ces caractères dans le récit et son interaction modèlent en quelque sorte le portrait du personnage. Quand la concordance des actions communes confère aux individus une identité plus large, le personnage, le *qui* de l'action, est mis au pluriel.

Mais la question fondamentale reste toujours: est-ce qu'on a *dit* le *qui* de l'action?

## IV

L'ethnologue essaie de faire un portrait de la réalité observé, comme l'historien essaie de reconstruire les événements du passé. Parler de portrait c'est parler d'image. Pour dire le *qui* de l'action, l'image que l'ethnologue montre de son terrain doit être de «haute fidélité».

---

[53] Ibid., pp. 137-198. Voir aussi Ricoeur, op. cit., *Temps et Récit III*, pp. 439-448.
[54] Ibid., p. 170.

Néanmoins, il y a toujours quelque chose que l'ethnologue n'arrive pas à saisir dans sa *lecture* du présent. L'historien éprouve aussi cette insuffisance par rapport au passé. La vertu de la narration du réel, peut-être la plus grande, c'est qu'elle peut encore dire, ou plutôt, suggérer:

«…ces emprunts de l'histoire à la littérature ne sauraient être confinés au plan de la composition, donc au moment de la configuration. L'emprunt concerne aussi la fonction représentative de l'imagination historique: nous apprenons à voir *comme* tragique, *comme* comique, tel enchaînement d'événements (…) Le même ouvrage peut être un grand livre d'histoire et un admirable roman. L'étonnant est que cet entrelacement de la fiction à l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentance de ce dernier, mais contribue à l'accomplir.»[55]

Le récit de fiction ethnologique, dans l'entrecroisement des stratégies narratives, a la possibilité d'exprimer, par la voie de la rhétorique, le côté dramatique du réel vécu. Un art de dire s'instaure, puisque le récit cherche la cohérence avec l'action effective et l'expression de ce qu'il y a de plus dans la pratique. C'est la métaphore du réel qui parle:

«…la fonction poétique du langage ne se borne pas à la célébration du langage pour lui-même, aux dépens de la fonction référentielle, telle qu'elle prédomine dans le langage descriptif. (…) La suspension de la fonction référentielle directe et descriptive n'est que l'envers, ou la condition négative, d'une fonction référentielle plus dissimulée du discours, qui est en quelque sorte libérée par la suspension de la valeur descriptive des énoncés. (…) Je me suis risqué, en conséquence, à parler non seulement de sens métaphorique, mais de référence métaphorique, pour dire ce pouvoir de l'énoncé métaphorique de *ré-décrire* une réalité inaccessible à la description directe.»[56]

La fiction ethnologique comme stratégie narrative amène de soi la métaphore, qui rend compte de ce que devient l'homme dans le jeu de l'ambiguïté et l'ambivalence, dans l'effectuation même de son récit dans l'ipséité. «Nul besoin de leur ajouter une glose qui sache ce qu'ils expriment sans le savoir, ni se demander *de quoi* ils sont la métaphore. (…) Vous demandez ce qu'ils veulent dire? Je vais vous les raconter à nouveau.»[57]

L'ethnologue, lui aussi, peut faire des coups, *faire-dire* autre chose au langage, exprimer, encore sans réfléchir, quelque chose au delà des mots qui nous approche de l'autre: «L'imagination productrice à l'oeuvre dans le procès métaphorique est ainsi la compétence à produire de nouvelles espèces logiques par assimilation prédicative, en dépit de la résistance des catégorisations usuelles du langage. Or, l'intrigue d'un récit est comparable à cette assimilation prédicative: elle 'prend ensemble' et intègre dans

---

[55] Ricoeur, op. cit., *Temps et Récit III*, p. 337.
[56] Ricoeur, Paul, *Temps et Récit I*, Editions du Seuil, Paris, 1983, pp. 11-12.
[57] De Certeau, op. cit., pp. 122-123.

une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés, et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout.»[58]

«Tout récit est un récit de voyage - une pratique d'espace.» Une métaphore. «Le transport à une chose du nom qui en désigne une autre.» Le «trait original, idiosincrasique», pour traverser les lieux, et dans le lieu du récit, «être autre et passer à l'autre». Un art de faire. Un dire de *cet* art.

Métaphore de *qui*.

[58] Ricoeur, op. cit., *Temps et Récit I*, p. 12.

## CONCLUSION

J'ai essayé, à travers cette recherche, de rendre compte de l'homme surmoderne (celui qui habite dans un monde rétréci, une histoire chaque fois plus inscrite dans la quotidienneté et une réalité qui exige de lui d'être maître de son destin) et des nouvelles transformations et défis des sciences sociales: «l'effacement des perspectives explicatives globales et la désignation des pratiques du quotidien comme domaine principal de la recherche. Parallèlement, on passe d'une conception structuraliste de la vie sociale à une conception selon laquelle ce sont désormais les sujets qui sont les producteurs du social.»[59]

La réalité nous montre que les sujets sont créateurs des liens sociaux dans des circonstances où le social institué est absent ou dénié. De ce point de vue, la prétention d'amplifier l'analyse pour achever des perspectives plus générales devient douteuse. Néanmoins, j'oserais suggérer la possibilité d'effectuer l'anthropologie d'un itinéraire.

L'exclusion comme phénomène social comporte des stratégies d'insertion aux dynamiques de la ville qui trouvent une place dans les espaces d'affluence publique. En France , nous pourrions parler de l'immigration comme une des sources de l'exclusion qui conduit à la création de ruses d'espace partagés et des liens de sociabilité pratiqués dans les espaces communs.

L'analyse de l'itinéraire proposé consiste à prendre comme objet une activité quotidienne qui fait présence dans les lieux publics d'une ville et déterminer le degré de sociabilité qu'ils comportent, les individus qui les pratiquent, les formes d'exclusion qui y sont mêlés, et les rapports avec l'altérité instituée et non instituée. L'observation de terrain et les témoignages autobiographiques comme récits-parcours de vie recueillis par l'ethnologue à travers les entretiens constituent le corps méthodologique de la recherche. Mais cette réflexion veut être aussi un propos autour de la construction du récit qui va documenter la perspective esquissée plus haut.

Nous ne sommes pas aveugles aux risques qu'une démarche ethnographique de ce type peut entraîner. Du côté de l'observation et de l'activité sur le terrain, les difficultés inhérentes à une ethnologie «inversée»: «elle part du plus familier en apparence, les individus, et s'efforce de déceler si et en quoi leurs relations font système. Les interviews, les histoires de vie n'ont pas pour but premier de comprendre des individus

[59] Althabe, Gérard, "Vers une ethnologie du présent", en *Vers une ethnologie du présent*, Gérard Althabe, Daniel Fabre et Gérard Lenclud, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992, pp. 247-248.

mais les relations explicitement ou implicitement instituées qu'ils entretiennent avec les autres. (...) Mais les obstacles sont nombreux: celui de l'irréductibilité individuelle, qu'on n'aborde de front et d'entrée que pour s'y perdre; mais aussi ceux du terrain empirique, du terrain d'enquête.»[60]

Du côté de la mise en récit, le risque de tomber dans «l'aire de l'illusion», et démonter la vigilance qu'il faut tenir par rapport au réel. La fiction qui contribue à la démarche ethnologique ne doit pas se confondre avec la fiction «envoûtante», produit du rêve de l'ethnologue.

Dans ce mémoire j'ai voulu poser plus de questions qu'apporter de réponses.

---

[60] Op. cit., Augé, *Le sens des autres…*, p. 46.

**EPILOGUE**

Un souvenir vient à ma mémoire: J'étais à Bucaramanga, la ville où j'ai vécu mon adolescence, pendant les vacances universitaires. Je visitais ma famille, mes vieux amis. Un jour, Andrés, Hernán et moi sommes allés chez Johann, dans le quartier «El Diamante», au sud de la ville. Il n'était pas mon ami, je n'avais jamais fait sa connaissance. Dans ma vie, je ne l'ai vu que deux ou trois fois. Mais ce jour-là, il nous a raconté une histoire.

Antoni Gaudi esquissait, en 1926, les plans du clocher de la cathédrale de *La Sagrada Familia*. Son projet consistait à créer un système de résonances et d'accords pour atteindre le son parfait, le seul agréable aux oreilles de Dieu selon les chroniques historiques du Moyen Âge. Gaudi, qui était très catholique, a consacré toutes ses énergies à l'entreprise. Il s'instruisait sur l'acoustique, il s'enfermait dans son bureau des heures entières et il destinait la plupart de son temps à la poursuite de cette idée.

Pendant ces jours-là, la mort l'a surpris. En traversant une rue de Barcelone, Gaudi, distrait par ses réflexions, à été renversé par un *tramway*. Le biographe, dans un récit mélangé de l'intensité du quotidien et des obsessions de l'architecte, a voulu écrire que, à ce moment, il pensait au clocher. Il rêvait au son parfait.

Johann venait de lire la biographie de Gaudi. L'histoire l'avait frappé, à tel point qu'il a voulu la raconter, peut-être pour l'entretenir dans sa mémoire. Le bonheur du biographe c'est que, pour un instant, il s'est éloigné de la vérité des faits par la suggestion des fantaisies d'un homme et l'envie d'expliquer l'inexplicable. Peut être, dans sa relation intime avec la vie du personnage, dans la recherche inlassable de traces et de documents, le biographe a voulu mettre au monde ce que Gaudi n'aurait jamais été capable de réaliser: le récit de sa mort comme le rêve d'une oeuvre inachevée qui, d'une manière paradoxale, l'a approché à Dieu.

Est-ce que nous avons, comme ethnologues, «le droit exorbitant de connaître les âmes?» Est-ce que nous pouvons arriver à parler de pensées intérieures, des sentiments, des rêves, des mondes impénétrables? Est-ce que nous pouvons arriver, encore par la voie de la fiction, à faire l'autobiographie des autres?

Peut-être pour justifier mon arrogance, je voudrais citer mon maître: «…ces efforts d'imagination, indépendamment du risque d'erreur qu'ils comportent, ne procèdent nullement d'un quelconque mépris puisque je ne saurais les accomplir si je ne me sentais pas proche de ceux qu'ils prennent pour objet, accessible à leurs raisons et perméable à

leurs humeurs, au point de n'éprouver parfois, au terme des questions que je me pose à leur sujet, qu'une espèce de doute sur la nature exacte de ce qui nous sépare.»[61]

Moi, comme ethnologue, je voudrais faire comme une petite fille que j'ai observé pendant mes visites sur la ligne 6: casser l'illusion, aller jusqu'au bout et découvrir sans voiles celui qui se cache derrière le rideau.

FREDDY (le 26 Avril 1998):

*«C.C.: Qu'est-ce que vous faisiez en Colombie avant de venir?*
*F.: Moi, je travaillais dans les bijoux et j'attendais le moment d'être ici. J'avais déjà parlé avec un de mes frères et un oncle pour voyager.*
*C.C.: Pourquoi vouliez-vous venir?*
*F.: J'avais envie de changer un peu de perspectives. Une avance personnelle et matérielle. Avant, j'avais voulu sortir de chez moi. Deux fois. Mais toujours on m'empêchait (Rires). Quand je suis arrivé ici, j'ai commencé à nouveau. Arriver dans un autre pays, c'est comme naître une nouvelle fois. Sans rien savoir. Je savais que le nom était Paris, France, mais le système de vie est tout à fait différent. Je savais qu'il faisait froid dans l'hiver, un peu les relations familiales,… Mais le système, le rythme de vie, jamais.*
*C.C.: Vous n'aviez pas des images de Paris?*
*F.: Non. Seulement les noms. J'aurais dû avoir un peu plus d'intérêt. Dans le moment, j'avais dans ma tête sortir, sortir. Envie de sortir. N'importait si c'était un autre pays. Envie de sortir, de connaître, de chercher une avance, d'apprendre plus. Expérimenter des situations plus agréables que celles que j'avais vécues. Fatigué avec la violence.*
*C.C.: Où tu habitais?*
*F.: A Medellín, à Itagüí [village industriel dans la périphérie de Medellín avec problèmes de violence et mafias]. J'ai dû souffrir une époque très forte de violence, de voir des amis le matin, et quand j'arrivais le soir ils étaient déjà morts. Très triste. Pas si dur qu'autres, mais quand même … Mon cercle à été un peu touché.*
*C.C.: Depuis combien de temps êtes-vous ici?*
*F.: La première fois, 18 mois. Là, j'ai connu les marionnettes. Mon frère m'a poussé. Il m'a donné les clés pour travailler. Il m'a dit: 'c'est la seule chose qu'il y a à faire ici', et bon, ça m'a plu.*
*C.C.: Vous êtes arrivé quand?*
*F.: Janvier 1995. Je suis reparti en Septembre 1996. J'ai été neuf mois en Colombie, et j'ai senti encore ce que j'avais vécu. Je suis parti pour comparer. J'avais toujours un fantôme, et il me poussait à retourner. Personne ne savait pourquoi je voulais y aller. Je ne pouvais pas l'expliquer. Seulement moi, qui avais vécu un temps très difficile. Et j'ai vu deux visages très différents. Eh bon, je suis revenu parce que j'avais décidé de mon chemin. Et voilà, je suis là!!*
*C.C.: Vous avez des papiers?*
*F.: Non. Pas jusqu'à aujourd'hui.*
*C.C.: Qu'est-ce que vous espériez trouver à Paris?*

[61] Augé, *Un ethnologue dans le métro*, op. cit., p. 89.

*F.: La réponse aux mêmes questions de tout le monde: 'Qui suis-je?' 'Où je vais?'. Je venais avec un objectif: travailler dur pour monter un atelier de bijouterie. Ma propre entreprise. Ici, je me suis rendu compte que je pouvais faire de l'argent. Mais je ne peux pas monter l'atelier en France.*
*C.C.: Vous connaissiez quelqu'un à Paris?*
*F.: Oui, j'ai un oncle et ses fils, et mon frère et ses fils. Et des amis… Je leur ai demandés de m'héberger, et ils ont accepté. J'ai été bien accueilli. Après, je suis allé vivre chez une tante. Mais je voulais être indépendant. Il faut apprendre à vivre tout seul.*
*C.C.: Quel âge as-tu?*
*F.: 23.*
*C.C.: Comment as-tu commencé avec les marionnettes?*
*F.: Bon, je savais déjà en Colombie que j'allais travailler avec les marionnettes, mais je ne savais pas comment. Quand je suis arrivé, j'ai vu plusieurs marionnettes chez mon frère, et j'ai demandé pour les marionnettes. On m'a dit: 'Gildardo [un cousin] va t'apprendre'. J'ai commencé à demander de l'argent, mais après je voulais les faire tout seul. J'ai crée mon spectacle, j'allais tous les jours, j'ai commencé à connaître les préférences du public… Je me suis aperçu qu'il fallait le faire bien, parce qu'il y a de la concurrence. Pas dans le sens de qui va mieux, qui gagne le plus, mais dans le sens de faire une poupée de la meilleure qualité. Faire un spectacle qui touche le public. Que les gens dits: 'moi, j'ai vu quelque chose, j'ai vu un show de marionnettes, et ça m'a plu'. L'idée est de faire un spectacle qui fasse plaisir au public, pas de gagner n'importe quelle argent. Être satisfait de ce que tu fais, pas avoir le sentiment de faire le bouffon.*
*C.C.: Tu crois que tu t'imposes aux gens quand tu montes dans le wagon et tu présentes ton spectacle?*
*F.: Non, je crois que c'est la possibilité que j'ai ici à Paris de faire quelque chose avec mes mains, d'aller vendre mon boulot. Je m'impose quand il n'y a pas d'espace dans le wagon et que je dérange les gens. Là, je m'impose. Mais quand je travaille, je dis: 'voilà, si vous voulez, vous me donnez'. Je propose quelque chose, je vends mon idée, et si ça leur plaît, bon… Mais la véritable satisfaction est de regarder les enfants rire, de sentir que le wagon s'anime grâce à mon art, ou à mon produit…enfin, à ma propre création. C'est satisfaisant.*
*C.C.: Quels sont vos spectacles?*
*F.: J'ai fait une histoire d'une chanson d'Armstrong sur les blancs et les noirs, 'Topsy', un spectacle de jazz, et maintenant j'ai un spectacle de Nino Ferrer, qui s'appelle 'les cornichons'. En Colombie, j'ai crée un grand spectacle pour le faire dans la rue.*
*C.C.: Raconte-moi un jour dans le métro.*
*F.: Bon, une nuit avant je charge la batterie de l'amplificateur. Je m'habitue à l'idée d'aller travailler pour faire l'argent du jour. Je me réveille avec enthousiasme, prêt à offrir. Je m'assois sur le quai, et les trains commencent à passer…un, deux, trois… Et dans un moment, je sens une ambiance noire, obscure, comme si le froid t'attrape, je ne sais pas. Et alors, arrive un moment où j'en ai marre, où je suis déprimé, quoi. Alors, je m'habille, avec l'angoisse de ce choc. Je ne sais pas d'où elle vient, mais je sens qu'il y a un choc. Après, quand l'action commence, je suis distrait, parce qu'il faut faire attention à la police, il faut travailler,… Il faut voir si les gens répondent, s'ils sont heureux, si le spectacle marche, si j'ai changé mon attitude. Et bien, je commence à travailler fort, fort, fort… Et puis, après, tout droit chez moi à compter la monnaie*

*!! Surtout, il faut pas penser que c'est un mauvais boulot, que les gens pensent que tu es en mauvaise situation, qu'ils te regardent mal… Parfois, il faut montrer que tu travailles et que toi aussi, tu as la dignité.*
*C.C.: Mais la plupart des fois, les gens répondent.*
*F.: Oui, et ça t'encourage. Il y a des gens qui te regardent avec mépris, mais il y a d'autres qui te disent: 'Très bien, vachement bien'. Et tu sens là le résultat de ton travail. Il y a des gens qui sont très gentils. Une fois, on m'a donné des chocolats, ou ils essaient de bavarder. Ils te demandent si c'est interdit ou non, si tu as étudié, si tu le fais avec un autre, comment j'ai fait pour apprendre. Les marionnettes font plaisir aux gens. Il y a des gens qui ont des enfants et vont nous chercher les week-ends, à Charles de Gaulle-Étoile. Moi, je le sais, parce que je rencontre les gens sur le quai et ils nous parlent. Parfois, il y a des gens qui descendent avec nous parce qu'ils pensent que nous allons prendre le wagon suivant dans le même train. Quand nous faisons le tour, ils sont déçus. Il y a des gens qui n'ont pas d'argent, mais qui t'applaudisse et te dise: 'Bravo !!'. Une fois, une vieille femme a battu la marionnette !! (Rires). Je ne sais pas qu'est-ce que l'a dérangé. Le spectacle était celui d'Armstrong.*
*Mais c'est toi qui es peut-être fatigué ou déprimé. Quand tu tournes un, deux, trois, quatre fois, il arrive un moment que tu ne sens que la routine. Il n'y a pas d'importance si les gens sont heureux ou pas, si tu es content ou pas. Ce qui tu as dans la tête est: 'encore une autre, encore une autre, encore une autre', 'il faut encore une heure', 'il faut encore deux heures'…*
*C.C.: Toi, tu as tes horaires?*
*F.: Normalement, je travaille de 10 heures à 15 heures. Avant, je travaillais plus.*
*C.C.: Et les lignes?*
*F.: Moi, je fais la ligne 3, la ligne 12, la ligne 6, la ligne 5, la ligne 4, la ligne 1…*
*C.C.: Toi, tu aimes travailler avec les marionnettes?*
*F.: Moi, oui. Mais ce n'est pas ma plus grande aspiration. C'est la base pour faire des choses plus grandes. Et si j'ai l'opportunité d'étudier les marionnettes et d'arranger ma vie, pourquoi pas? On voit que les enfants, même les vieux, ils sont heureux. Même ma femme, elle va voir comment je travaille.*
*C.C.: Tu aimerais plus d'être marionnettiste ou de jouer de la musique dans le métro?*
*F.: Les marionnettes. Parce que les marionnettistes ont donné une bonne image. Il y a des musiciens qui jouent soûlés, ou les accordéonistes roumains, qui jouent toujours les mêmes chansons. Ça ne touche pas les gens. Mais c'est leur style, ils travaillent comme ça. Nous travaillons d'une autre manière. Le spectacle des marionnettes joue toujours avec la même musique, mais les poupées sont faites à la main. Il y a une création, ce n'est pas acheté. Chacun à son spectacle, chacun à son style. Il n'y a pas aucun spectacle similaire. C'est le même spectacle, mais chaque fois c'est différent. Moi, je préfère les marionnettes.*
*C.C.: Et vous vous parlez avec les autres musiciens?*
*F.: Oui, nous parlons de la situation de la journée, si le truc marche, s'il y a la police… Ce sont les trois questions du jour !! (Rires)*
*C.C. : Parmi les marionnettistes, on pourrait dire qu'il y a un…*
*F. : Il y a une union, dans le sens que nous avons soin les uns aux autres. S'il y a quelqu'un qui est tombé, qui ne va pas bien, nous sommes toujours là. 'Viens, viens, ce n'est que le début, on y va, on y va'… On se donne du courage. Quelques fois, on va dans le métro et on commence à*

*parler et nous ne travaillons pas (Rires). On se parle, on fait des commentaires sur les poupées, sur le numéro… Mais toujours constructives. Parce que chacun veut le faire mieux.*
*C.C.: Vous travaillez ensemble?*
*F.: Oui, on s'appelle le jour précédent et on choisie la ligne. Mais parfois je vais tout seul. Je commence dans une ligne, puis je vais à une autre… Quelque fois, on se trouve et nous commençons à travailler ensemble. C'est un appui. On se sent accompagné. C'est plus agréable.*
*C.C.: Les marionnettistes sont de quelles nationalités?*
*F.: Colombiens, Argentins et deux Roumains. Mais l'argentin vient avec une formation théâtrale. Si tu parles avec les argentins, il va te dire qu'il faisait déjà le théâtre. Nous avons appris ici.*
*C.C.: Et les relations avec la police?*
*F.: Quand la police te prend, tu te demandes: 'Qu'est-ce que je fais ici, moi? Ce n'est pas mon métier'. On se sent écrasé, bien qu'on écrase les passagers parce que c'est interdit de les déranger. Mais quand la police te surprend, je me dis: 'Moi, je ne fais pas mal à personne !!'. Moi, je ne vole pas, je fais un spectacle, je cherche à amuser les gens. Ils ne comprennent pas ça. Pour eux, tu fais du bruit. Tout simplement. Ils ne pensent pas, ils ne vont pas au-delà. Ils suivent les instructions. C'est vrai que c'est interdit, mais c'est aussi interdit d'emporter des chiens, de prendre des photos, et les gens font ça. Même les Français !! Mais parfois, ils abusent. Ils prennent l'argent, ils abîment les poupées, ils ravagent les accordéons à coups de couteaux… d'autres fois, ils font l'amende ou te montent dans une voiture jusqu'à la préfecture de police, ou ils te battent… Dans le métro, tu gagnes ou tu perds. Tu te risques. Je ne parle pas d'argent. Tu perds dans le sens moral. C'est pour ça que je cherche d'autres boulots. Maintenant, je fais la maçonnerie et, pour l'instant, je ne vais pas dans le métro. Après je reviendrais.*
*C.C.: En somme, qu'est-ce que le métro t'a laissé comme expérience?*
*F.: C'est grâce au métro que j'ai vécu. C'est le début. Avec les marionnettes, je peux acheter mes trucs, voyager, tout. Bien que les gens disent: 'Ah, mais c'est le métro, c'est un boulot dégradant', j'ai vécu deux ans à Paris grâce au métro. Je suis heureux d'avoir trouvé ce boulot parce que, bien que je n'ai pas des papiers, j'ai bien vécu.*
*Le métro a été une expérience bonne et mauvaise. Les deux visages. Ce sont les deux visages de cette ville. Quand je vois Paris, je vois le métro aussi. En haut, c'est le superficiel. En bas, c'est l'intérieur. Et c'est ainsi que je me perçois moi-même. Le superficiel et l'intérieur.*
*C.C.: Qu'est-ce que le superficiel et qu'est-ce que l'intérieur?*
*F.: Le superficiel est la structure même de la ville. Tout le monde regarde la ville et elle pense qu'elle est très belle. Mais un jour dans le métro tu regardes les gens qui ont mal de la tête, des gens qui sont très seuls, des gens qui ont beaucoup de problèmes et qui n'ont personne pour parler, parce qu'il y a une ambiance égoïste, individualiste. En haut, c'est la gloire, la beauté. Au-dessous, c'est la misère des clochards. Si quelqu'un veut vraiment connaître cette ville, connaître ce que Paris est, il doit seulement rester une demi-heure sur un quai. Il verra comment les gens vivent, ou plutôt, comment ils passent.*
*C.C.: Qu'est-ce qui est le plus important, gagner de l'argent ou faire les marionnettes?*
*F.: Il s'agit de sentir quelque chose en toi, et transmettre ce que tu sens. Parce que tu peux gagner l'argent n'importe comment. Il n'y a pas beaucoup de possibilités, c'est vrai, mais c'est ce que je pense. Chacun a sa propre vision, mais pour moi, il s'agit d'offrir quelque chose. L'argent vient par lui même. Quand je vais dans le métro, c'est pour exprimer quelque chose. Quand je*

*m'aperçois que les gens sont heureux, c'est la satisfaction. Quelques fois je gagne beaucoup d'argent dans un jour, plus de ce que les gens gagnent dans un jour de travail. Mais je sais que ce n'est pas la même joie que si les gens te disent: 'continuez', 'merci'. Parce que s'il y a quelqu'un dans le wagon qui a un problème, et il a vu quelque chose qui l'a fait rire, le problème dans le moment est oublié. Quand je pense à ça, je suis satisfait de ce que je fais. L'argent vient à côté.*

*Je trouve très satisfaisant d'avoir fait quelque chose d'une mousse que n'est rien. Je leur remercie, et des fois, je leur parle. Oui, je sais, ce sont des poupées, mais je leur parle. Je suis derrière un rideau, les marionnettes ont plus de contact avec les gens que moi. À travers les poupées, je transmets ce que je sens. Alors, s'il y a une sourire c'est parce qu'elles sont en train de dire que celui qui est derrière est content. C'est pour ça que je leur parle. Et je les aime, bien sûr, comment ne pas les aimer.»*

## ANNEXE 1
## CARTE DES PARCOURS DES MARIONNETTISTES DANS LE METRO PARISIEN

## BIBLIOGRAPHIE


- **ALTHABE**, Gérard (dir.), "Vers une ethnologie du présent", Éditions de la maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992.
- **AUGE**, Marc, "L'impossible voyage: le tourisme et ses images", Éditions Payot et Rivages, Paris, 1997.
- **AUGE**, Marc, "La guerre des rêves: exercices d'ethno-fiction", Seuil, Paris, 1997.
- **AUGE**, Marc, "Le sens des autres: actualité de l'anthropologie", Fayard, Paris, 1994.
- **AUGE**, Marc, "Les formes de l'oubli", Manuels Payot, Paris, 1998.
- **AUGE**, Marc, "Les non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité", Seuil, Paris, 1992.
- **AUGE**, Marc, "Pour une anthropologie des mondes contemporains", Aubier, Paris, 1994.
- **AUGE**, Marc, "Un ethnologue dans le métro", Hachette, Paris, 1986.
- **CERTEAU**, Michel de, "L'invention du quotidien", Éditions Gallimard, Paris, 1990.
- **CHAMBERS**, Iain, "Migración, cultura, identidad", Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1994.
- **FOUCAULD**, Jean-Baptiste et **PIVETEAUD**, Denis, "Une société en quête de sens", Éditions Edile Jacob, Paris, 1995.
- **GILLES**, Annie, "Le jeu de la marionnette", Presses Universitaires de Nancy, Paris, 1981.
- **LAPLANTINE**, François, "La description ethnographique", Editions Nathan, Paris, 1996.
- **MAFFESOLI**, Michel, "Du nomadisme: vagabondages initiatiques", Librairie Générale Française, Paris, 1997.
- **MAUSS**, Marcel, "Sociologie et anthropologie", P.U.F., Paris, 1950.
- **PAUGAM**, Serge, "L'exclusion: l'état des savoirs", Editions La Découverte, Paris, 1996.
- **RICOEUR**, Paul, "La métaphore vive", Editions du Seuil, Paris, 1975.
- **RICOEUR**, Paul, "Soi-même comme un autre", Editions du Seuil, 1990.
- **RICOEUR**, Paul, "Temps et Récit I", Editions du Seuil, Paris, 1983.
- **RICOEUR**, Paul, "Temps et Récit III", Editions du Seuil, Paris, 1985.
- **XIBERRAS**, Martine, "Les théories de l'exclusion", Editions Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.


## INDEX